

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA



CURSO ACADÉMICO 2013-14

TRABAJO FIN DE GRADO.

LA COPLA Y EL EXILIO DE MIGUEL DE MOLINA
(1942-1960)

ELSA CALERO CARRAMOLINO

Tutores: Isabel Lozano Martínez (BNE)
Germán Labrador López de Azcona (UAM)

MADRID, MAYO 2014

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo, en especial a Isabel Lozano y Germán Labrador, tutores de esta investigación.

Gracias Isabel por confiar en mí y poner en mis manos el archivo personal de Miguel de Molina. Gracias por tu orientación, seguimiento y dedicación, pero sobre todo gracias por enseñarme a ver y a conocer a la persona que se esconde detrás de un archivo.

A Germán Labrador, gracias por atender mis dudas y ofrecerme siempre sus consejos.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud a Manuel Rey, Carlos Manso y Juan de Loxa por atender con amabilidad mis solícitas preguntas y compartir conmigo su conocimiento sobre la figura de Miguel de Molina

A todos ellos. Muchas Gracias.

Índice.

Capítulo 1: Introducción.....	pp. 1-9.
1.1. Objeto de estudio.....	pp. 1.
1.2. Estado de la cuestión.....	pp. 1-7.
1.3. Hipótesis.....	p. 8.
1.4. Justificación.....	p. 8.
1.5. Objetivos.....	pp. 8-9.
1.6. Metodología.....	pp. 9.
 Capítulo 2: La copla.....	 pp. 10-22.
2.1. Introducción.....	pp. 10-12.
2.2. Orígenes y repercusión social.....	pp. 12-22.
 Capítulo 3: Miguel de Molina: contexto histórico, biografía y trayectoria profesional en España (1908-1941).....	 pp. 23-37.
3.1. Miguel de Molina. Primeros años. La dictadura de Primo de Rivera.....	pp. 22-24.
3.2. La Segunda República (1931–1936). De Soledad Miralles a Amalia de Isaura.....	pp. 25-34.
3.2.1. La escuela bolera.....	pp. 29-33.
3.3. La Guerra Civil (1936–1939). Retiro en Cáceres y Valencia (1940-1941).....	pp. 34-37.
 Capítulo 4: Miguel de Molina: contexto histórico, biografía y trayectoria profesional en el exilio (1942-1960).....	 pp. 38-51.
4.1. El exilio: Buenos Aires vía Lisboa (1942-1943).....	pp. 38-41.
4.2. Regreso a España: (1943-1945).....	pp. 41-44.
4.3. México y El Patio Andaluz de Vicente Miranda (1945-1946).....	pp. 44-46.
4.4. El exilio definitivo en Buenos Aires (1945-1957). La Argentina de Juan y Eva Perón.....	pp. 46-54.
4.5. Últimas actuaciones en España (1957).....	pp. 54-55.
4.6. Retirada de los escenarios (1960).....	p. 55.

Capítulo 5: Producción artística y recepción.....	pp. 56-74.
5.1. Producción.....	pp. 56-68.
5.1.1. Repertorio.....	pp. 60-67.
5.1.2. Colaboradores.....	pp. 67-69.
5.2. Recepción. La prensa.....	pp. 69-74.
 Capítulo 6: El archivo personal de Miguel de Molina.....	 pp. 75-83.
6.1. Gestación del archivo.....	p. 75.
6.2. Ingreso en la Biblioteca Nacional de España.....	pp. 75-76.
6.3. Contenido.....	pp. 76-83
 Conclusiones.....	 pp. 84-87.
 Bibliografía.....	 pp. 88-94.
 Fuentes.....	 p. 94.
 Artículos de prensa citados en este trabajo.....	 pp. 95-97.
 ANEXO: Índice.....	 pp. 98-99.

La copla y el exilio de Miguel de Molina (1942-1960).

Capítulo 1. Introducción.

1.1. Objeto de estudio.

El objeto de investigación del presente trabajo es la parte del archivo personal de Miguel de Molina¹, que la Biblioteca Nacional de España² conserva entre sus colecciones, como instrumento para recuperar y revisar su figura ofreciendo una visión alejada del rumor y subjetividad característicos de las publicaciones que hasta ahora se han hecho de su persona, así como atender a su actividad artística en el exilio, ya que ante la falta de documentación existente, previa a la descripción de este archivo, son escasos los datos publicados a cerca de su actividad artística fuera de nuestras fronteras.

En un segundo plano, pero no menos importante, se revisarán los orígenes de la copla como género a partir de la bibliografía publicada.

1.2. Estado de la cuestión.

Miguel Frías Montañés (Málaga 10 de Abril de 1908 – Buenos Aires 4 de Marzo de 1993), más conocido como Miguel Frías de Molina, “La Miguela” y definitivamente como Miguel de Molina fue bailarín e intérprete de copla, deslumbrado desde su niñez por el ambiente de los tablaos de su Málaga natal.

La historia de la canción española, más conocida como copla, ha estado llena de mitos y leyendas contruidos a base de rumores enfrascados en una visión de índole puramente positivista, cuando no meramente cronológica. Es poca la objetividad que se ha dado a los estudios referidos a la canción de corte tradicional, a la que en muchas ocasiones, tras sus revisiones por la corriente del flamenco, se ha culpado de esa visión estereotipada de la “España de pandereta”. La bibliografía que se ofrece es parcial y en muchas ocasiones aparece sesgada por aspectos extramusicales de índole político-ideológica. Celsa Alonso³, Andrés Amorós⁴, Antonio Arévalo⁵, Francisco Gutiérrez⁶,

¹ De ahora en adelante APMM.

² En lo sucesivo BNE.

³ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU (1998).

⁴ AMORÓS, Andrés. “Sociología de una canción folklórica española: Manolo Escobar”. En: *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia (1974), pp. 216-238.

⁵ ARÉVALO GARCÍA, Antonio. *La copla andaluza*. Córdoba: Tipografía artística (1947).

⁶ GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La copla flamenca y la lírica del tipo popular*. Madrid: Cinterco (1990).

Sonia Hurtado⁷, María Gonjal⁸, Terenci Moix⁹, Álvaro Retana¹⁰, Rosa Peñasco¹¹, Francisco Rodríguez¹² y José Blas Vega¹³ son solo algunos de los nombres de quienes han dedicado sus publicaciones a realizar estudios de carácter a fin de revisar los orígenes de la copla como género. No obstante, este corpus – que no deja de ser escaso – parte de la historia reciente. Tanto en los estudios citados, como en los que aparecerán mencionados a lo largo del desarrollo del presente trabajo, cabe destacar una serie de aspectos relevantes:

La mayoría de estudios realizados con anterioridad a los años 90 responden a una revisión del género a partir de las biografías parciales, mitificadas e incluso mutiladas, de sus intérpretes.

La bibliografía publicada resulta autorreferencial, tanto en cuanto se establecen círculos de citas por los cuales unos autores se citan unos a otros sin dejar paso a “nuevas corrientes” que puedan ofrecer un nuevo tratamiento a esta historia; esto perjudica gravemente al género sometándolo al prisma subjetivo y endogámico de quienes lo han tratado. Así, para el estudio de la copla, no solo constituyen fuentes documentales las publicaciones realizadas sino también un amplio espectro de documentales televisados y radiados – además de las diversas grabaciones de que se disponen y las distintas partituras y ediciones críticas de las mismas – y de los que participan los mismos autores que en su día publicaron sus estudios¹⁴.

El resultado es claro y es que existe una gran problemática en cuanto a la terminología a utilizar. El hecho más llamativo, parece sin duda el de la ausencia de un término que denomine a la persona que interpreta y/o entona las coplas. De forma confusa a quien se dedica a la labor interpretativa de la copla, ha sido denominado como tonadillero, cupletista, cantante o cancionero. Tal y como podrá verse en el capítulo 2, estos términos aluden a otros géneros que no son el de la copla. Esta denominación sólo podría entenderse si se toma por verídica la corriente mayoritaria de autores que definen la ascendencia del género en una serie de subgéneros teatrales surgidos en el siglo XVIII. En cualquier caso, la ausencia y parcialidad de esta terminología deja entrever la

⁷ HURTADO BALBUENA, Sonia. *La copla. La poesía popular de Rafael de León*. Madrid (2006)

⁸ GONJAL, María: “La aportación del maestro Solano a la canción española”. En: *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº1, 2009 pp. 109 – 120.

⁹ MOIX, Terenci. *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés (1993).

¹⁰ RETANA, Álvaro. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro (1976).

¹¹ PEÑASCO, Rosa. *La copla sabe de leyes*. Madrid: Alianza Editorial (2000).

¹² RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco. *La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico*. Madrid (s.n.) (1910).

¹³ BLAS VEGA, José. *La canción española*. (De la Caramba a Isabel Pantoja). Madrid: Colección Metáfora (1996).

¹⁴ Esto puede observarse en:

HERRERA, Carlos. “Entrevista a Miguel de Molina desde Buenos Aires”. En: *La copla*. Andalucía: Canal Sur (1990).

BARRACHINA, Emilio. *La España de la Copla (1908)*. Documental. Andalucía: Canal Sur (2009).

SORIANO, Juan Carlos. “Miguel de Molina, el “malpagao” de la copla”. En: *Documentos RNE*. Madrid: Radio Nacional de España (7 de Febrero de 2009)

problemática y precaución con que a lo largo de la presente investigación se ha tomado la bibliografía existente. A fin de resolver y definir éste y otros términos, tal y como puede observarse en el Anexo I, se propone una índice terminológico que ayude a la comprensión de los conceptos empleados en este texto.

Como género musical que identificó y contextualizó una época convulsa en la época de España, la copla ha sido tratada de forma ambigua como el referente musical del franquismo, pese a haberse institucionalizado como género durante la II República y ser símbolo de identidad en quienes hubieron de exiliarse durante la dictadura al otro lado del Atlántico. Por tanto, las referencias bibliográficas muestran un corte ideológico sesgado, por el cual se analizan cuestiones de gusto y estética mediante criterios extramusicales que llevan a ciertos juicios de valor. Debido a este sesgo se ha visto también deteriorada la imagen artística y profesional de Miguel de Molina, elemento central de esta investigación. Este deterioro ha sido causado tanto por quienes la han sometido al látigo de la indiferencia como para quienes han intentado rescatarla, de nuevo, con fines ajenos al propio arte en general y a la música en particular.

Por tanto, las referencias a Miguel de Molina, tal y como se apreciará más adelante en este mismo apartado, como en los capítulos 3 y 4, son escasas y prácticamente nulas en ciertos periodos temporales, muy concretamente entre 1940-1980. A la poca objetividad de los estudios realizados sobre copla en los que se dibuja – si se hace – a un Miguel de Molina escaso y débil en su arte, se suma la no poca fantasía con que el propio intérprete se describe en su autobiografía. A ello se añaden dos factores que no de forma casual han contribuido y contribuyen al olvido de “ese artista”, que aún hoy, más conocido y reivindicado que ayer, sigue transformado en un mito del rumor. Factores que han condicionado y acotado el curso del estudio que aquí se presenta. El primero es la dificultad de acceso a la Fundación Miguel de Molina,¹⁵ dirigida por Alejandro Salade,¹⁶ la cual no dispone de sede física y por tanto no permite la consulta de su documentación. Elemento de gran importancia ya que el APMM del que dispone la BNE, no es sino una escisión del legado principal

¹⁵ Pese a lo publicado en la Orden 21928 de 25 de Octubre de 2001, por la cual se inscribe a la Fundación Miguel de Molina de Madrid en el registro civil con domicilio en la Calle Núñez de Arce, número 8, 4ºB y cuyos fines se definen como:

Difundir el flamenco, la danza española y la copla. Dar a conocer el legado artístico de Miguel de Molina. Realizar exposiciones itinerantes por España y el extranjero. Realizar Mesas redondas y debates en torno a la figura de Miguel de Molina. Y en general la promoción, desarrollo, protección y difusión de toda clase de estudios y actividades relacionadas con las artes plásticas, escénicas y audiovisuales con especial inclinación hacia la promoción y difusión del arte flamenco en España y en el extranjero con fines benéficos.

La fundación no cuenta actualmente con una sede física en la que poder consultar tal legado, del mismo modo que la inaccesibilidad de quienes la dirigen no solo no parece fomentar los estudios sobre la figura de Miguel de Molina, sino que además los restringe y limita, en cuanto al acceso de información se refiere.

¹⁶ Alejandro Salade es el sobrino nieto de Miguel de Molina, nieto de Asunción Frías Molina, hermana del artista.

albergado en dicha fundación¹⁷. Este hecho hace que el visor con que se atiende esta investigación se limite a la información contenida en el archivo custodiado por la BNE.

El segundo factor atiende a los medios de comunicación. Para establecer un estudio exhaustivo acerca de la repercusión del intérprete y la recepción de sus actuaciones, es necesario remitirse a la prensa, en este caso, tanto española, para establecer un contexto, como argentina, por ser el principal emplazamiento artístico de Miguel de Molina a partir de 1942. Sin embargo – contrariamente a como pudiera plantearse al inicio de esta investigación – la manifiesta escasez de recursos en cuanto a la digitalización de fondos de hemeroteca, tanto en la Biblioteca Nacional Argentina como en los distintos periódicos del país, junto con la distancia física del centro productor de información, ha dificultado y limitado la búsqueda y recopilación de prensa coetánea – testigo y crítica – de las actuaciones de Miguel de Molina a un número de artículos poco mayor al contenido en el APMM en la BNE. En el anexo II de este trabajo se propone una recopilación de los artículos de prensa en los que Miguel de Molina aparece referenciado, fruto del proceso de investigación derivado del presente trabajo. Un total de doscientos setenta artículos editados entre los años 1931-2013, entre España, Argentina, México, Chile y Uruguay.

De Miguel de Molina poco se sabe. Aún hoy, en la era de la información, sigue siendo el ejecutor de ese arte extraño mudado por el tiempo.

*Mito sagrado de la canción española. Renovador. Mago de la voz. Discutido, odiado, venerado. Imaginativo. Arrogante. Tronco esbelto de Faraón. Diseñador de fantasías. Ingenioso. Remarcador de la copla. Apasionado. Provocador. Espectacular. Descarado. Rotundo. Creador de un género único en él. Imitado hasta la saciedad pero inimitable. Guapo. Arrebatador. Evocador de España. Embrujo y poesía. Pintoresco. Personaje de leyenda con leyendas de personajes. La otra España. Amanerado. Puso mangas de farol. Triunfador de todos los públicos. Escandalizador de la burguesía. El arte y el sentimiento hermanados. El fervor y el entusiasmo. La gracia y la tragedia. Audaz en el vestir. Garbo, garra y desgarró. Maestro en la dicción. Expresivo y luminoso. El más personal intérprete de la canción.*¹⁸

Y de su repertorio oficial aún menos parece saberse. Las recientes ediciones críticas¹⁹ no recogen la totalidad de sus canciones, un repertorio que se muestra abierto y cambiante a cada momento que el investigador trata de acercarse a él. No obstante, a lo largo de este trabajo se

¹⁷ Para más detalles ver capítulo 6.

¹⁸ BLAS VEGA, José. *Op. Cit.* p. 71.

¹⁹ *Grandes creaciones de Miguel de Molina*. Madrid: Ediciones Quiroga, D.L. 2007.

Si bien en este compendio se realiza una breve biografía del artista, el repertorio de sus canciones queda incompleto, a pesar de constituir la edición más íntegra realizada con estos fines de recopilación.

intentará concretar el repertorio del intérprete de forma que su figura pueda comprenderse a través de las coplas que interpretaba, configuraba y confeccionaba en sus espectáculos. Esto no resulta sorprendente si se tiene en cuenta que la copla siempre fue un género de ida y vuelta en el que una vez compuestas podían llegar a ser interpretadas por todos aquellas personas que gustasen de hacerlo. Sin duda esto benefició a quienes las cantaban permitiendo ampliar su repertorio continuamente incluyendo diferentes piezas, al mismo tiempo que el público se debatía entre quien interpretaba mejor aquellas obras del deleite y posible muestra de la incipiente canción protesta²⁰. El punto de inflexión, en este ámbito lo marcaría Concha Piquer al contratar a sus propios compositores²¹, quienes le otorgarían el rico y fijado repertorio por el que ahora es recordada.

Las crónicas hablan de la faceta polémica de Miguel; las historias que han trascendido son las de su breve estancia artística en España. La carrera de Miguel no terminó en 1942, año en que abandonó España rumbo a Argentina, sino en 1960 cuando decidió retirarse por voluntad propia. Sin embargo, es así como nos lo muestra la enturbiada visión de lo escaso e inconcluso que se ha escrito sobre él. Siempre comparado con la “Gran Concha Piquer”, atrapado en la eterna polémica que los ataba a la rivalidad. Según Manuel Román:

[Haciendo referencia al viaje de Concha Piquer y su familia a México] Le prohibieron la entrada “¿Por qué?”, preguntó extrañada. “Por franquista”, le dijeron en seguida. (...).

Parece que Miguel de Molina, el cantante español exiliado, al llegar años atrás a México, se refirió a Conchita Piquer en términos despectivos, creyéndola culpable de que él tuviera que salir huyendo de Madrid. Tendrían que transcurrir muchos años hasta que, en 1990, Miguel de Molina hiciera unas declaraciones aclarando que Conchita Piquer nada tuvo que ver para que se viera obligado a exiliarse. Concha tuvo siempre la conciencia tranquila, pero sufrió mucho por las maledicencias que se dijeron en ese sentido. Complacida con la confesión de Miguel de Molina cuando escuchó en una cinta de video al artista, comentó: “¡A buenas horas, mangas verdes! Ahora vienes con esas... cuando ya tenemos los dos permiso del sepulturero”.²²

²⁰ Ver capítulo 2.

²¹ Antonio Quintero (1895-1977), Rafael de León (1908-1982) y Manuel Quiroga (1899-1988) compusieron para Concha Piquer *Ropa Tendida* (1944), espectáculo que sentaría las bases de una relación profesional muy fructífera entre los compositores/letristas y Concha Piquer, primera intérprete en disponer de un repertorio propio.

²² ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* pp. 151 – 152.

Conviene revisar varios datos: el primero es que Miguel de Molina no forjó su exilio desde Madrid, sino que según parece indicar la prensa portuguesa cogió un barco desde dicho país rumbo a Argentina junto a otros artistas. En segundo lugar, teniendo en cuenta la breve estancia de Miguel en México, país del que fue expulsado por su condición de homosexual, tras ser retenido en la cárcel, resulta poco probable que su opinión acerca de Concha Piquer, quien por el contrario gozaba de amistades influyentes en el país tales como el actor Mario Moreno (Cantinflas), pudiera ser tomada como dato relevante por las autoridades del país. En tercer y último lugar, a su salida de España, Miguel de Molina tuvo siempre muy claro quiénes fueron los causantes de tal situación, a quienes no dudó en identificar años más tarde.

Ella, símbolo de la marca España durante décadas. Él, icono de “lo español” fuera de sí. El corpus literario que nos encontramos a la hora de referirnos a Miguel de Molina es nulo en cuanto a monografías y muy deficiente en cuanto a capítulos o reportajes dedicados a él. La única biografía que de Miguel de Molina existe, se la seguimos debiendo a él²³, procedente de unos cuadernos de notas personales que Alejandro Salade y Salvador Valverde Calvo decidieron editar.

*“Miguel de Molina se retiró de los escenarios en 1960. Desde entonces hasta marzo de 1993, en que falleció, pasó treinta y siete años escribiendo y reescribiendo la autobiografía que les ofrecemos. ¿Por qué dio forma a estas memorias, estas confesiones en las que no parece ocultar nada? Creemos que el escribirlas fue más un desahogo que el deseo de verlas convertidas en libro, aunque él quisiera publicarlas abriendo las puertas de su vida”.*²⁴

Posiblemente, el hecho de carecer de un biógrafo oficial, hace que la historia que Miguel “nos cuenta” escasee en detalles cronológicos y tienda a dotar los episodios de su vida de un cariz novelesco. Sin embargo, su historia está ahí, escrita o no. Miguel de Molina era consciente de la cantidad de mitos y polémicas levantadas a su alrededor, acerca de su vida, de su arte. La gran mayoría basadas en el rumor, con escaso contraste objetivo. Con su biografía, que pasó preparando desde 1960 hasta el momento de su fallecimiento en 1993, pretendía zanzar el asunto:

*“Se han contados tantas mentiras, tantas cosas absurdas de mí, que uno de los motivos para escribir mi historia es desvelar de una vez por todas la verdad”*²⁵.

Estigmatizado con el dardo político de quien hubo de exiliarse, autores como Manuel Román o Máximo Díaz, con sendas trayectorias en el mundo de la copla, atribuyen a Miguel un escaso “poderío artístico” de su etapa en España, negando las críticas y muy buenas que en la prensa de la época se hacía de él y cuyos espectáculos no dejaron de ser anunciados en los primeros años de la posguerra²⁶.

Es llamativo ver como en plena transición política española, especialistas en la materia como Lauren Postigo, omiten de su historiografía al bailarín e intérprete, mientras que veinte años atrás las referencias despectivas de Máximo Díaz hacia él, se hacían sin mentar su nombre, haciendo evidente el tabú que sobre él se sostenía:

²³ MOLINA, Miguel de. *Botín de Guerra. Autobiografía*. Barcelona: Planeta (1998).

²⁴ VALVERDE, Salvador. “Nota preliminar”. En: *Botín de Guerra. Autobiografía*. Barcelona: Planeta (1998). pp. 13-14.

²⁵ MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p. 11.

²⁶ “Miguel de Molina presenta su Selecciones 1940 con Amalia de Isaura”. En: *ABC* (3 de Marzo de 1940), p. 18.

“(…) Y no hablemos de las muchas temporadas en que consintió [refiriéndose a Amalia de Isaura], complacida, en servir la escena a cierto artista que tuvo unos años de notoriedad, pero que ¡jamás! Pudo ser medido aquel arte con el suyo de dieciocho quilates”²⁷.

En 1996 José Blas Vega, volvía a recoger en un compendio sobre la canción española, unas breves páginas dedicadas a Miguel de Molina, las cuales constituyen, aun dada su brevedad, el acercamiento más amplio dado hacia la vida artística del intérprete. Su acercamiento concluía reprochando la actitud del artista al incidir en el olvido que sufrió de la tierra que le vio nacer y a la que tras sus actuaciones de 1957 no regresaría:

“Miguel es injusto cuando dice que nadie se acordó de él en estos años. Ha sido un artista evocado y recordado, mientras la escalada de sus canciones – varias ediciones discográficas – en programas radiofónicos, han apoyado las motivaciones de impulso para la recuperación actual de la canción española. Sus películas han sido repuestas. En 1985 TVE le dedicó un programa especial en Tatuaje, que sirvió de prelude al conseguido por Carlos Herrera para el programa Las coplas”²⁸.

Algo más crudas son las palabras de Manuel Román quien en su *Historia de la Copla*, sin duda uno de las más completas que se hayan realizado hasta el momento, decía:

“El mito [refiriéndose a Miguel de Molina] siguió creciendo. Así es que el nombre de Miguel de Molina fue adquiriendo, ya en el nuevo siglo XXI, más proyección. Probablemente exagerando su verdadera dimensión artística para simbolizar en él la tragedia de los que se exiliaron al término de la Guerra Civil. Escritores, periodistas y simpatizantes, desde sectores evidentemente izquierdistas, no han dejado en los últimos tiempos de ensalzarlo. Al punto que se silenciaba otras glorias de la copla y el flamenco, lo que evidencia ese exceso laudatorio”²⁹.

Sin duda, Miguel de Molina, el artista, el provocador, ha pasado desapercibido a los ojos de la historia y aún hoy sigue resultando difícil acercarse a su poliédrica figura. No solo bailó y entonó coplas, Miguel de Molina diseñaba sus propios espectáculos y ejerció como director de escena, coreógrafo, escenógrafo, diseñador, dibujante y escritor. El mundo de la moda le debe una gran

²⁷ DÍAZ DE QUIJANO, Máximo. “Amalia de Isaura”. En: *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)*. Madrid (1960). p. 154.

El compendio histórico de la copla que ofrece este autor no deja de ser una visión parcial del género, carente de objetividad científica al utilizar constantemente expresiones tales como: “creo que”, “parece ser que”. No resulta necesario volver a incidir la premeditada omisión que hace del nombre de Miguel de Molina, cuya mención le llevaría a hablar del mismo, cosa que no parece ser el objetivo del autor.

²⁸ BLAS VEGA, José. *Op. Cit.* p. 74.

El programa *Tatuaje*, al que el autor hace referencia, fue una reposición de los tres cortometrajes que Miguel de Molina realizó antes del alzamiento del 18 de Julio de 1936. Como dato, baste considerar que tal reposición se hizo durante la franja horaria de madrugada.

²⁹ ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* pp. 188 – 189.

deuda a Miguel de Molina; sus diseños han estado presentes en la bienal de Sevilla de 2010. Gracias a su afición por la escritura, hoy podemos leer de su puño y letra referencias, datos, experiencias y anécdotas que nos han sido vedadas por otros medios y que siguen constituyendo un gran impedimento a la hora de sumergirse en la biografía y trayectoria profesional del intérprete.

1.3. Hipótesis.

Del estado de la cuestión anteriormente expuesto, se propone la siguiente hipótesis para el trabajo a desarrollar: La reconstrucción, recuperación y transmisión de la figura de Miguel de Molina se ha realizado bajo el sesgo de cuestiones de índole extramusical, lo que ha afectado a la recepción de su obra en España. De la hipótesis anterior se derivan dos sub-hipótesis, siendo éstas:

- Los estudios realizados hasta ahora de la copla en general y de Miguel de Molina en particular son parciales, positivistas y han sido analizados bajo aspectos de índole extramusical.
- La copla ha funcionado como retrato de la sociedad española dentro y fuera del país como símbolo de la España de Franco, pero también de la España republicana en el exilio.


1.4. Justificación.


La idea de realizar este trabajo surge tras realizar la labor de descripción del APMM custodiado en la BNE al comprobar la manifiesta escasez y parcialidad de la bibliografía revisada. Esto da evidencia de la ausencia de estudios de carácter documental y científico de la vida artística de Miguel de Molina, en general, y de su periodo en el exilio en particular.

La finalidad última es ayudar a la difusión de este archivo, ofreciendo un estudio sobre el exilio artístico de Miguel de Molina, así como una revisión de lo publicado hasta ahora en torno a su figura y al género que cultivó, facilitando la labor de futuros trabajos de investigación.

1.5. Objetivos.

Los objetivos de este trabajo son:

 Hacer visible el APMM para que esté a disposición de los usuarios de la BNE, ya que hasta el momento ha permanecido oculto, sin posibilidad de ser consultado, no pudiendo constituirse como fuente de contraste de primer nivel para los estudios que se han realizado acerca de la figura de Miguel de Molina.

 Reconstruir la faceta personal y profesional de Miguel de Molina como fruto de una mirada a través de su archivo personal. Dado que el APMM consta de documentos generados durante

los años en que el intérprete estuvo activo en su periodo en el exilio, serán los años comprendidos entre 1942 y 1960 los que sirvan de marco a la investigación.

- ✚ Revisión de los datos ofrecidos de su persona en las publicaciones realizadas hasta el momento y aportación de nuevos datos biográficos y artísticos.

- ✚ Realizar un estudio del género de la copla – analizando sus orígenes y las influencias que recibió hasta su constitución como género musical independiente – a través de la revisión de la bibliografía publicada al respecto.

- ✚ Analizar la recepción de las actuaciones de Miguel de Molina en el público de su tiempo.

- ✚ Dar a conocer otras facetas de Miguel de Molina: dibujante, diseñador de su propio vestuario, poeta, etc.

1.6. Metodología.

La metodología empleada será la siguiente:

- ✚ Descripción del archivo, de acuerdo a la norma International Standard Archive Description (ISADG).

- ✚ Revisión bibliográfica del género de la copla desde su origen hasta sus años de apogeo.

- ✚ Revisión de la mirada que de Miguel de Molina se ha dado a nivel académico, mediante la profundización en la bibliografía publicada con este motivo.

- ✚ Estudio de su entorno profesional y de las figuras de las que se rodeó.

- ✚ Realización de entrevistas con diversos informantes pertenecientes al entorno profesional de Miguel de Molina.

- ✚ Vaciado del repertorio interpretado por Miguel de Molina.

- ✚ Vaciado de los artículos de prensa referidos a su actividad en España tanto durante su periodo de actividad como en la actualidad.

- ✚ Vaciado de los artículos de prensa referidos a su actividad en el exilio (Argentina, México y Chile), tanto durante su periodo de actividad como en la actualidad.

- ✚ Clasificación de los géneros literarios más habituales en su biblioteca personal.

- ✚ Estudio de las letras de las canciones de su repertorio y de los libretistas que configuraron el mismo

Capítulo 2: La copla: estudio del género.

2.1. Introducción.

La copla ha sido, a menudo considerada la voz representante del pueblo español en un periodo muy concreto de nuestra historia:

*(...) aquellas canciones hacían olvidar a muchos españoles las penurias por las que atravesaban. Siquiera por un rato. Unas canciones para sobrevivir.*³⁰

Historias de tres minutos que hablan de la guerra, el hambre, pero sobre todo del amor y el sufrimiento. Porque de pasiones y pesares, está llena la historia de España, y así también lo están las coplas, expresión unida de lo que un día fue:

*En la España de la posguerra, años de la cartilla de racionamiento, hambre y represalia hacia los vencidos, gustaba un tipo de canción sentimental, con historias un tanto desgarradas tamizadas por unas letras poéticas que firmaba el autor más popular de ese género, llamado Rafael de León. Otras canciones eran una pura exaltación andalucista; paisajes del sur, toreros de la tierra, vírgenes del Rocío y Semana Santa. Zambros sobre todo eran zambros, que tenían más fuerza interpretativa. Y si no, pasodobles. Eran canciones para sobrevivir en un país que aún no se había recuperado de los desastres de la guerra. (...). Era una época en la que se toleraban esos excesos, que a fin de cuentas no ocasionaban los problemas de otros más reales.*³¹

La copla fue el único elemento orgánico y vital, de esa España reprimida y asfixiada, que pasó de puntillas sobre los tentáculos de la censura, permitiendo a sus intérpretes y a su público vivir vidas distintas a través de las voces de sus personajes³². Rebeldía, protesta y marginalidad encubierta al deleite de una sociedad bifocal. Momentos de desinhibición musical que han trascendido más allá de sus autores, pero cuyos intérpretes no nos han dejado indiferentes. En palabras del poeta Manuel Machado:

³⁰ ROMÁN, Manuel. *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial (2010). p. 147.

El autor hace referencia constante al instinto de supervivencia que desataban estas canciones en la mentalidad de la sociedad española, que hasta el momento había sido golpeada en lo más hondo de su ser.

³¹ *Ibid.* pp. 188-189.

³² REY, Manuel. *Entrevista personal*. 30 de Diciembre de 2013.

Manuel Rey es licenciado en Historia del Arte, Diplomado en Turismo e intérprete de copla.

*“Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor”³³*

La canción es cultura, la canción abastece multitudes culturalmente, afecta a todos los sectores de la población, se difunde por todas las clases, en todas las edades de la sociedad.³⁴

El objetivo de este capítulo es realizar un acercamiento al género de la copla, por ser el cultivado por la figura estudiada en este trabajo. Para su correcta comprensión es necesario conocer de dónde procede, qué influencias recibió y hacia dónde evolucionó mientras se sostuvo en la voz de Miguel de Molina

Dado que no es la finalidad de esta investigación realizar un estudio en profundidad del género, debido a las limitaciones de espacio y tiempo con que se desarrolla ésta, para la definición del mismo se ha realizado un trabajo de documentación sobre la bibliografía existente al respecto y que aparecerá citada en las líneas que siguen.

La corriente de autores ³⁵ que han trabajado el género de la copla desde su origen y evolución, toman la tonadilla escénica – y muy especialmente el declive de la misma – como ascendente de la copla como género, todo ello enriquecido con las influencias procedentes de los espectáculos de varietés, el cuplé y el género ínfimo, quizá como una forma de darle prestancia al género dentro del mundo académico.

³³ *Ibid.* “Músicos y letristas”. p. 38.

³⁴ SALAÜN, Serge. El cuplé. Madrid: Austral (1990), p. 10.

³⁵ Este hecho puede apreciarse en las siguientes obras, las cuales ofrecen en su totalidad, la misma evolución y progresión del género:

ARÉVALO GARCÍA, Antonio. La copla andaluza. Córdoba: Tipografía artística (1947).

BARRACHINA, Emilio. *Op. Cit.*

BLAS VEGA, José. *Op. Cit.*

DÍAZ DE QUIJANO, Máximo. *Op. Cit.*

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. La copla flamenca y la lírica del tipo popular. Madrid: Cinterco (1990).

MOIX, Terenci. *Op. Cit.*

PINEDA NOVO, Daniel. Voces de copla. España: Guadalturia (2012).

POSTIGO, Lauren. El cancionero. La canción española a través de la historia. Barcelona: Discos Belter (1980).

RETANA, Álvaro. *Op. Cit.*

RETANA, Álvaro. Historia del arte frívolo. Madrid: Tesoro (1984).

ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.*

SORIANO, Juan Carlos. “Miguel de Molina, el “malpagao” de la copla”. En: Documentos RNE. Madrid: Radio Nacional de España (7 de Febrero de 2009) <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-miguel-molina-malpagao-copla-07-02-09/403069/> (Consultado: Febrero 2014).

SOSA CORDERO, Osvaldo. Historia de las varietés de Buenos Aires. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (1978).

Resulta llamativa la alta autorreferencialidad de las obras, ya que constantemente los autores se citan entre ellos constituyendo un círculo bibliográfico cerrado que puede dar señales de poca objetividad, hecho que ya se señaló en el Estado de la Cuestión.

Si bien el discurso mayoritario, pudiera resultar no del todo claro, es el de más raigambre entre el sector de historiadores del género ya que en ninguna de las obras consultadas se proporciona una versión distinta de ésta. Para esclarecer la veracidad de esta teoría sería necesario remitirse a las fuentes, es decir establecer una comparación entre el género tonadillesco, el cuplé, el género ínfimo y la copla mediante el estudio de sus partituras. Como bien se ha señalado anteriormente, ésta no es la pretensión del presente trabajo, cuya envergadura es limitada para ocuparse de estas cuestiones, que sin duda, dejan la puerta abierta a futuras investigaciones.

Por tanto, se tomará, no sin reservas, los estudios del género realizados por los autores ya mencionados³⁶ a la hora de establecer el marco artístico en que se movió Miguel de Molina, cuál era su arte, y cuáles eran los orígenes del mismo.

2.2. Orígenes y repercusión social.

La confusión existente en torno al uso de los vocablos “copla” y “canción” demanda un breve comentario. Todo el mundo entiende por “copla” algo que se canta, pero la copla es en principio un tipo de estrofa llamada también cuarteta asonantada y que responde a la estructura métrica de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares y quedan libres los impares. Octosílabo y copla son tan antiguos como la literatura española. Existen muchas variantes: de pie quebrado, de arte mayor, mixta, castellana... el hecho real es que una parte de la composición ha dado nombre a toda ella y ha llegado a ser sinónimo de “canción”.³⁷

Para establecer un primer acercamiento a la copla como género musical resulta necesario remitirnos a su definición como concepto³⁸. ¿Qué significa hoy en día la palabra *copla*? Según el Diccionario de la Real Academia Española, por *copla*³⁹ se entiende:

(Del lat. Copûla, unión, enlace)

1.f. Combinación métrica o estrofa.

2.f. Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares.

3.f. Canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso.

4.f. Género musical correspondiente a este tipo de canciones.

5. f. coloq. Esp. Tema o asunto enfadoso o inoportuno.

6. f. pl. coloq. Versos(composición).

7. f. pl. coloq. Excusas, evasivas.

³⁶ Véase pie de página anterior.

³⁷ ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* p. 18.

³⁸ Ver Anexo I: Índice de términos.

³⁹ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). “Copla”. En: *DRAE, Avance de la vigésimo tercera edición*. <http://lema.rae.es/drae/?val=copla> (Consultado: Noviembre 2013).

Como puede observarse, las cuatro primeras definiciones presentan una relación mayor con el tema a tratar. Unificando los significados propuestos por la RAE, en un primer acercamiento, la copla se definiría como aquel género musical conocido como canción española, en la que la combinación métrica resulta imprescindible, usualmente asentada sobre una cuarteta de romance, una seguidilla, una redondilla u otras combinaciones métricas que sirven de base para las letras. Como género musical pueden distinguirse dos tipos de copla, una de trazos más generalistas – descripción de los usos y costumbres de la cultura popular española – y otra de marcado carácter andalucista, también conocida como copla andaluza y/o flamenca. Generalmente, la temática de estas canciones suele ser referida al amor y las desdichas que con él se relacionan.

Si bien este es el concepto que se maneja actualmente por copla, ¿cuál ha sido la trayectoria del mismo?, o en otras palabras ¿de dónde procede la copla?

La falta de correspondencia inmediata entre la denominación y el objeto, cuando se lexicaliza el engendro y se impone en su uso cotidiano o crítico parece introducir una problemática (...) en la definición exacta del producto, y la cosa se complica cuando afecta a un fenómeno cultural de masas⁴⁰

Para llegar a establecer una definición adecuada de la copla como concepto pero también de la copla como género, resulta imprescindible efectuar un repaso por las definiciones de los distintos géneros que nos ocupan, a fin de establecer una relación entre ellos que sea de utilidad a la hora de ocuparse de su evolución histórica. Así, la primera referencia al término copla, vinculado a la música, parte del diccionario de Stevens en 1706:

Copla: a catch, a song, a stanza, but in the Plural Coplas, signifies more peculiarly those they are call in Spanish by another name, Redondillas, being short verses in which the first and fourth and the second and third rhyme (...) they are also ballads, which are sung about the streets⁴¹ (1706)

De la definición anterior surgirá el término *coplear* como aquel arte de versificar o hacer canciones⁴². En 1729, el Diccionario de Autoridades define la palabra *canción* de la siguiente forma:

(...) el metro que se hace [h]oy se llama generalmente Tono. Entre los poetas y músicos es la composición, que por estar en verso puede cantarse.⁴³ (1729)

⁴⁰ SALAÜN, Serge. *Op. Cit.* p.14.

⁴¹ STEVENS. “Copla”. En: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, (1706), p. 122 <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (Consultado: Febrero 2014).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Canción”. En: *Diccionario de autoridades*. Tomo II (1729). Ed. Facsímil (1963/64), p. 109.

Especialmente interesante resulta el vocablo *tono* puesto que dará lugar al término tonada y por ende a la palabra tonadilla:

*Tono: se llama también la canción métrica para la Música compuesta de varias coplas.*⁴⁴ (1729)

*Tono: la canción misma que se canta (...). Canción, tonada, **tonadilla***⁴⁵.

De la palabra tonadilla se distinguen tres definiciones relevantes que atienden al concepto de género musical y a la evolución de éste dentro de la escena, así, por orden cronológico:

*Composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual **suele cantarse en los intermedios de la comedia.***⁴⁶ (1817)

*Composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual **solía cantarse en los intermedios de la comedia**, y que ahora sólo se canta rara vez, después de terminada aquella.*⁴⁷ (1869)

*Cantata breve y de asunto familiar o popular que se ejecuta por **una persona sola.***⁴⁸ (1918)

La remarcable distinción que se hace entre *suele cantarse* y *solía cantarse* sirve de indicativo de la decadencia y posterior desaparición de la tonadilla como género, tal y como se verá posteriormente. No sólo este hecho es importante ya que, como puede apreciarse, en 1918 se ofrece una nueva definición que atiende a una composición hecha para ser interpretada por una persona sola. La clave de la cuestión parece ofrecerla un año antes el diccionario de Alemany y Bolufer con la acepción tonadillero/ra como: *persona que canta y representa tonadillas*⁴⁹. Hasta entonces por tonadillero se entendía la persona que componía tonadillas. Si el género tonadillesco ya se encontraba extinto hacia 1850, ¿cuál es la necesidad que mueve a la creación de esta acepción? Si se da por entendido que la tonadilla no existía ya en 1917, ¿a quién designa este término? La respuesta parece ofrecerla la definición de cupletista en 1927 como: *galicismo por **cancionista, tonadillera***⁵⁰; denominando al *cuplé*: *galicismo por **copla, canción, tonadilla.***⁵¹ Luego, es posible que tal vez a nivel semántico copla, canción, tonadilla, tonadillero/ra, cupletista y cuplé estén relacionados. En

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 296.

⁴⁵ TERREROS Y PARDO. "Tono". En: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, (1788) <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (Consultado: Febrero 2014).

⁴⁶ ACADEMIA USUAL. "Tonadilla". *Op. Cit.*, (1817), p. 848.

⁴⁷ ACADEMIA USUAL. "Tonadilla". *Op. Cit.*, (1869) p. 753.

⁴⁸ RODRÍGUEZ NAVAS. "Tonadilla" *Op. Cit.*, (1918) p. 1763.

⁴⁹ ALEMAN Y BOLUFER. "Tonadillero/ra". *Op. Cit.*, (1917). p. 1592.

⁵⁰ ACADEMIA MANUAL. "Cuplé". *Op. Cit.*, 630. (1927).

⁵¹ *Ibíd.*

cuanto a las letras, el origen de estas parece encontrarse en dichos populares, el refrán y la adivinanza, de ahí que la copla haya sido y sea considerada portadora del acervo popular⁵². Pero ¿y musicalmente?

Durante el apogeo del cuplé moderno, algunos autores echaron mano del repertorio de las tonadillas dieciochescas. Así, “La calle de sal si puedes”, retocada por Álvaro Retana, es una creación de la Portuguesa [Casimira Blanco] con letra de Ramón de la Cruz y música de Luís Misón (que la había escrito en 1772, más de un siglo y cuarto antes) (...) “El tango de La Menegilda”, de la Gran Vía (1886), de Chueca, es un modelo de cuplé (...) La canción “Si vas a Calatayud”, tan “folklórica” proviene de la zarzuela La Dolores de Bretón (...) “Una morena y una rubia” sale de la Verbena de La Paloma (1894)”⁵³.

Resultan numerosos los autores – casi tantos como los que han hablado de la copla⁵⁴ – que consideran que ésta es la consecuencia inmediata del apogeo y posterior caída de la tonadilla escénica, en favor de la llegada de ese nuevo género denominado *ínfimo* en el que la canción unipersonal y la variedad de tono picaresco apelaban al deleite de los sentidos más primarios. Según Osvaldo Sosa, citando a José Subirá, de las etapas que se distinguen en la vida de la tonadilla escénica, la copla - como género incipiente – pudo comenzar a gestarse en la tercera, entre los años 1770 y 1790:

La tercera etapa de la tonadilla escénica corresponde a su madurez y apogeo. Corre de 1770 a 1790 (...) Las unipersonales prodigan la nota satírica,

⁵² CANSINOS-ASSENS, Rafael. *La copla andaluza*. Madrid: Demófilo (1976), p.13.

El autor atribuye el origen de la copla en cuanto a letra a las mencionadas manifestaciones populares, es decir, refranes y adivinanzas, principalmente.

En el mismo libro Cansinos-Assens se remonta a la estancia del pueblo árabe en la península para justificar el origen de la copla flamenca y/o andaluza, a la que considera un género independiente de la copla o canción española.

Además alude a la posible inspiración que ésta pudo recibir de diversos textos religiosos. Esta hipótesis que atribuye la procedencia de la copla, en cuanto contenido musical, al menos hasta cierto punto de la historia [entiéndase hasta el siglo XIX, en que el término ya se consagra como composición poético musical de tipo popular], a unas raíces musicales comunes entre cristianismo e islam es defendida por Ramón Menéndez Pidal en:

MENENDEZ-PIDAL, Ramón. “Cantos románicos andalusíes”. En: *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam* Madrid: Espasa-Calpe.

Sin embargo, estos hechos parecen quedar refutados en la obra de Francisco Gutiérrez Carbajo, en la que demuestra que la copla andaluza no es sino una de las muchas variantes que puede adoptar y ha adoptado la copla o canción española y refuta la no tan clara procedencia árabe de la copla flamenca.

Hecho que queda sancionado por Francisco Gutiérrez Carbajo en:

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *Op. Cit.*

En cualquier caso no debe olvidarse que la consideración que se hace de la copla en los tratados de Cansinos-Assens y Menéndez-Pidal, en cuanto a su procedencia árabe, se hace partiendo de la idea de que la copla flamenca es un género por sí mismo y no una variante regionalista del, considerado por la corriente mayoritaria de autores, género principal, si bien, la estancia del pueblo árabe en la península fue prolongada y esto hizo que inevitablemente las artes, y especialmente la lírica popular quedaran impregnadas de su esencia. A nivel literario, este hecho pudiera ser extrapolable al contenido textual de esas canciones, hoy conocidas como coplas, no de la misma forma a su música.

⁵³ SALAÜN, Serge. *Op. Cit.*, p.21-26.

⁵⁴ Véase Estado de la Cuestión.

*inclinándose por la forma estrófica con letrilla en lo literario más cuidada y preocupándose de la melodía en lo musical. Surgen canciones muy redondas que coadyuvan con su mérito a cimentar el prestigio de los intérpretes. Algunas tonadilleras, especializadas en el cultivo de la **canción unipersonal**, son las precursoras de las estrellas del género ínfimo y las variedades de siglos posteriores, triunfando mayormente actuando a solas que participando en producciones con varios participantes.*⁵⁵

El propio José Subirá destacó la presencia de la *canción suelta* en las tonadillas:

*(...) y en las tonadillas escénicas (...), las cuales se resentían de cierta penuria debido al influjo directo de la canción suelta que formaba la tonadilla primitiva*⁵⁶

No es ésta la única cita en la que a lo largo de su obra analítico-descriptiva del género de la tonadilla. Subirá atiende a la importancia de las coplas y su unión a la canción *unipersonal* o a *solo*, que como se verá más adelante, a menudo eran el eje narrativo en torno al cual se exponía el discurso de la representación: *Y las coplas, tan habituales en las tonadillas a solo (...)*⁵⁷

El concepto de tonadilla⁵⁸, se acuñó durante el siglo XVIII para referirse a los coros de cuatro voces, que a principios de siglo tomaban parte al inicio de las comedias. Debido a su buena acogida, pronto se programaron en los entreactos de las obras de teatro, hasta poco a poco ir adquiriendo una mayor envergadura para convertirse en un espectáculo con identidad propia donde la música jugará un papel muy importante. Sin embargo, la ausencia de una estructura fija, no solo provocará su decadencia sino que, además, hará que pase desapercibida como género entre la musicología por “carecer de interés”, cuando en realidad de lo que carecía era de un patrón que permitiera la facilitación de su estudio:

*(...) este inmenso montón de basura filarmónica que vivía un instante para caer rápidamente en el justificado olvido en que yacieron*⁵⁹.

Contrasta fuertemente esta visión con la de José Subirá y aún más con la de Emilio Cotarelo y Mori, quienes se encargaron de recuperar el género y al que definieron como *grandes joyezuelas de nuestro teatro*⁶⁰.

⁵⁵ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit*, p. 22.

⁵⁶ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Tomo primero: conceptos, fuentes y juicios. Origen e historia*. Madrid: Tipografía de Archivos (1928 – 1930), p.158.

⁵⁷ *Ibíd*, p. 151.

⁵⁸ Tomando la descripción dada por José Subirá, *Op. Cit*.

⁵⁹ SALAZAR, Adolfo. “La música española en tiempos de Goya”. En: *Revista de Occidente*, nº66 (1928), pp. 334-377.

⁶⁰ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea El drama litúrgico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU (2000)

A nivel histórico -musical, se considera que la primera tonadilla escénica data de 1757 y se le atribuye a Luis Misón, *Una mesonera y un arriero*.⁶¹ Una tonadilla al uso podía trabajar tanto temáticas mitológicas como procedentes de la cotidianeidad, siempre y cuando no constituyera una crítica frontal a los poderes estatales – monarquía – y religiosos – clero. Las tonadillas iniciales presentaban un esquema tripartito estructurado de la siguiente forma:

➤ 1º Parte o entable: el personaje se presenta se presenta.

➤ 2º Parte o coplas: En este momento, por copla se entendía una estrofa textual – construída según las normas de la rima castellana, es decir, como ya se citara anteriormente: *cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares* – que iba cambiando mientras que la música se repetía; se le otorgaba, por tanto más valor al texto que a la variedad musical. la copla venía a ser una estrofa con un tipo de música que se iba repitiendo porque lo que importaba era el texto. Sin duda las coplas eran la parte más interesante de toda tonadilla, puesto que, tal y como indica Begoña Lolo:

*(...) la parte central o llamada también propiamente tonadilla, en la que se cantaban coplas, era métricamente la más regular. Argumentalmente era donde residía el mayor interés dramático ya que era la sección en la que se situaba el meollo de la historia que daba nombre a la tonadilla, asunto que siempre era presentado con sencillez de recursos y en el que el desenlace era fácilmente previsible y siempre feliz.*⁶².

➤ 3º Parte o seguidillas epilogales: que suponían la conclusión de la representación.

Conviene hacer hincapié una vez más, en que este modelo, dada la alta inestabilidad de la tonadilla, durará muy poco y será precisamente ese carácter de cambio, que a menudo se producía en la sección referida a las coplas, la que permita la introducción de danzas y bailes flamencos y regionales estilizados, dando lugar a la presencia de la escuela bolera en este tipo de representación.

En cuanto a la temática, la tonadilla solía estar inspirada en temas folclóricos, en ocasiones de carácter andaluz, en los que se alternaba la picaresca entre los personajes, que podían oscilar de uno a seis.

⁶¹ Dato extraído de:
ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.*, p. 13.

⁶² LOLO, Begoña. “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”. En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla Escénica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid (2003), p.15.

De la decadencia de la tonadilla surgieron otros tipos de representación, cuya evolución parece basarse en la reducción de las formas del mencionado género. Así llegaron el género chico, la revista de actualidades y la revista de variedades, ésta última influenciada por las *varietés* francesas en lo picaresco de su corte, si bien las *varietés*, más tarde españolizadas como *variedades*, y el género ínfimo, guardarían una estrecha relación. Ambos contribuirían a la desaparición de la tonadilla como género breve, así como a la merma en la producción del género chico:

*Según Subirá: “Este género ínfimo contribuyó a la decadencia del género chico, de igual modo que con mucha anterioridad, es decir a mediados del siglo XIX, éste género grande se impuso resueltamente sobre los ensayos del género chico primitivo, en forma de zarzuela renaciente que muchos consideraron como ampliación de la tonadilla dieciochesca.”*⁶³

Del cuestionable gusto de las nuevas representaciones que comenzaban a tener lugar en los teatros españoles, Subirá diría:

*(...) y salir mujeres a representar en escena o tablado, son torpes, obscenas, ilícitas, pecaminosas, escandalosas u ocasión próxima de pecado mortal para los cómicos y para los que las representan.”*⁶⁴

*Las interpretan esencialmente mujeres que, ya entonces son a la vez actrices, triples, cantantes “en solo”. Estas tonadilleras (nombre que también se dio a las cupletistas del siglo XX, prueba del parentesco y de la continuidad) ya añadían a una voz no siempre intachable un buen palmito susceptible de congraciarse con los aplausos masculinos*⁶⁵.

Subirá, en la misma obra, subraya el contenido y esencia de las canciones *a solo* de estilo popular, como herederas de la tradición tonadillesca⁶⁶:

*Esas canciones recogieron, efectivamente, la herencia bien menguada de la difunta producción tonadillesca.”*⁶⁷

Conviene a su vez, recordar la presencia de la mujer como intérprete en el género:

Otra importante característica que termina de definir el género es la notable diferencia existente entre las tonadillas interpretadas por mujeres, que constituyen la mayor parte del repertorio y las interpretadas por hombres. (...) en la mayor

⁶³ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit.* p.38.

⁶⁴ SUBIRÁ, José. *Op. Cit.* p.242.

⁶⁵ SALAÜN, Serge. *Op. Cit.* p.20.

⁶⁶ Ver pie de página 20.

⁶⁷ SUBIRÁ, José. *Op. Cit.* p. 251.

*parte de las ocasiones, si el argumento requería la existencia de un personaje masculino, éste era representado por una mujer.*⁶⁸

Así, la tonadilla parecía expulsar al hombre de su representación, del mismo modo en que la mujer fue sustituida por el castrato en el ámbito operístico. Este hecho se transmitirá al género ínfimo, el cuplé y la copla, constituyendo a la mujer como figura natural asociada al género, motivo por el cual el arte de Miguel de Molina también sería transgresor en su estilo.

Por otro lado, por género ínfimo se entendía – según la denominación de los hermanos Álvarez Quintero – una trama escénica en la que la canción o contenido musical es independiente de la misma. Como puede deducirse, el contenido de estas piezas, era fundamentalmente picaresco:

*Letras con retruécanos. Estrofas con doble sentido que hacían las delicias de un público masculino poco dado a exquisiteces literarias.*⁶⁹

Tal y como remiten las crónicas de cuántos han estudiado éste género, todo parece indicar que el auge de éste vino dado por la actuación de la alemana Augusta Bergés (1891-1982), quien se presentó ante el público del Teatro Barbieri interpretando una polca titulada *La Pulga*. Al año siguiente ésta fue adaptada para ser interpretada en castellano por Pilar Cohen, siendo la primera de las muchas artistas españolas que la entonaron desde Pilar Cohen, la “Bella Chelito” hasta la recién desaparecida Sara Montiel.

Donde sin duda triunfó este género fue en Francia, donde el erotismo y la picaresca se tiñeron del *glamour* del país de la *belle époque*, para llegar a España donde el público masculino deseaba ver las piernas de aquellas muchachas descaradas que entonaban canciones para ellos, mientras sus mujeres esperaban a la salida del local a la llegada de un espectáculo “apto para ellas”. Según Matilde Muñoz:

*Las varietés son un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y pervertida del Segundo Imperio. A las “varietés” pertenecían las procaces cancanistas, las danzarinas orientales que hacían pasar bajo la etiqueta del exotismo productos del más desenfrenado verdor y una serie de platos salpimentados con la mostaza más ordinaria y con la más picante pimienta del bulevar (...) Pasaron a Madrid las varietés a fines del siglo anterior, cuando la influencia francesa en nuestras costumbres y en las de toda Europa señalaban una verdadera tiránica hegemonía.*⁷⁰

⁶⁸ LABRADOR, Germán. “Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal estético”. En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica. Op. Cit.* p. 44.

⁶⁹ ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* p. 14.

⁷⁰ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit.* p.36.

Duras a simple vista resultan las palabras de Matilde Muñoz, quien por otro lado no ha sido la única autora que ha arremetido contra la escasa puritanidad de la *varieté* francesa, así Álvaro Retana decía de éste género:

Aproximadamente en 1940, con energía encomiable, acometiose la destrucción de los últimos elementos disolventes que tanto daño produjeron a las variedades. Cabarets y salas de fiestas habíanse convertido en antros putrefactos, donde las personas de buen gusto sufrían congojas contemplando el relajo de la canción española, sobreviviendo en gran parte a causa de la lenidad de las autoridades republicanas.⁷¹

Si bien es cierto, el comentario de Retana está dotado de cierto valor ideológico, puesto que a pesar del cuestionable gusto de los espectáculos de variedades, los lugares en que se desarrollaban habían sido creados o reconvertidos en ambientes específicos y propios para estos fines, que se extendieron por toda la capital – partiendo principalmente del centro – donde quienes iban gozaban de una alta posición económica y social. La presencia de estos espectáculos son fruto de la influencia francesa, que en España se abrió paso mediante la relación de la casa monárquica con dicho país, entrando por Cataluña para asentarse en la capital y posteriormente en las distintas provincias españolas. Las variedades se asentaron en este país tiempo antes de la llegada de la República, y con ésta no hacían sino responder a un “gusto” común instaurado entre el público.

De Francia a España no solo se prolongó la alargada sombra de los espectáculos de variedades, sino que con ellos llegaron también el *couplet* o su posterior castellanización *cuplé* una *canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo*⁷², que fue trabajada en dos vertientes, la primera era la derivada de los espectáculos erótico-picarescos; la segunda desarrollaría un estilo más romántico y sentimental.

El cuplé entronca con dos corrientes culturales españolas, el teatro y la canción popular.⁷³

La primera corriente decaería una vez finalizada la I Guerra Mundial. Resulta comprensible que durante esta etapa se apelara a un tipo de espectáculo fácil basado en la distracción que tan necesaria resultaba en aquellos momentos trágicos. De la misma forma se entiende que no fuera hasta el final de la Guerra Civil Española cuando desapareciera el *cuplé* picaresco, aunque sin duda

⁷¹ RETANA, Álvaro. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro (1967), p. 249,

⁷² Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). “Cuplé”. *Op. Cit.* <http://lema.rae.es/drae/?val=cuplé> (Consultado: Noviembre 2013)

⁷³ SALAÜN, Serge. *Op Cit.* p.17.

esta desaparición parece estar más vinculada a la nueva moral del régimen de Franco que a una necesidad propiamente dicha del público.

Sin embargo, el cuplé fue refinándose poco a poco en los labios de Raquel Meller (1888-1962), quien habiendo conocido el género ínfimo se convirtió en intérprete del cuplé romántico en elegantes salones a los que acudían tanto hombres como mujeres, contrariamente a como sucedía con la otra variante de este espectáculo. Entre sus interpretaciones destacan *El Relicario* y *La Violetera*, en cuya esencia se asienta el precedente de la canción española.

Otras de las figuras que destacaron en el estilo de esta canción fueron Pastora Imperio (1887-1979) y Amalia Molina (1881-1956). Ambas aportaron flamencos a la interpretación de dichas piezas dando origen a lo que posteriormente se denominaría como copla andaluza.

Pese a todas estas influencias, el precedente de la copla tal y como la trabajó Miguel de Molina, está en dos acontecimientos que tuvieron lugar poco tiempo antes de que el bailaor se erigiera como voz de este género. El primer hecho se remonta a la presentación en 1929 del espectáculo de Pascual Guillén y Antonio Quintero, *Copla Andaluza*, estrenada en el Teatro Pavón de Madrid. He aquí dos referentes en la carrera artística de Miguel de Molina, ya que él mismo cantaría obras de Quintero en el Teatro Pavón. El segundo acontecimiento se refiere a la grabación de Federico García Lorca y La Argentinita de una serie de canciones de folklore popular, recogidas por el poeta durante sus viajes por las tierras de España, y publicadas en 1931.⁷⁴ Estos hechos serían relevantes tanto para la copla como género como para Miguel de Molina – intérprete de dicho género – puesto que del reconocimiento de ésta como género en sí mismo se definen su estilo y características propias

Al mismo tiempo, intérpretes como Estrellita Castro (1908-1983), Imperio Argentina (1910-2003) y Concha Piquer (1906-1990), comenzaron a trabajar esa canción de corte español que busca retratar una historia en apenas tres minutos con exposición, nudo y desenlace, que no solo sirve de ensalzamiento de costumbres y paisajes, sino también de sentimientos:

*(...) la copla es una manera de ser y de sentir de nuestro pueblo; huella y raíz, sentimiento y raza, expresión y carisma de una tierra única que ríe y llora, suspira y siente con sus canciones, con sus coplas, haciéndolas pueblo y pueblo auténtico.*⁷⁵

Tal y como Manuel Román apunta:

⁷⁴ Datos extraídos de:

PINEDA NOVO, Daniel. *Voces de copla*. España: Guadalturia (2012), p.16.

⁷⁵ *Ibid*, p.17.

Canción andaluza es, por ejemplo, “Mi Jaca”, que retrata un paisaje gaditano. Canción española es “Sierra de Luna” o “Ganadera salmantina”. Y copla, ¿qué mejor historia dramatizada en tres minutos que “Ojos Verdes” o “Tatuaje”?⁷⁶

Por tanto, tal y como la corriente principal defiende, puede entenderse por copla aquella canción española, con un texto literario – procedente de un poeta – y una música de remembranzas populares que sirven para expresar el sentir español en general. La copla andaluza es aquella expresión regionalista de la copla, que por su profundidad parece haber experimentado una trascendencia mayor, siendo consideradas las coplas que actualmente se manejan descendientes directas de ésta.

⁷⁶ ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* p. 18.

Capítulo 3. Miguel de Molina: contexto histórico, biografía y trayectoria profesional en España (1908-1941).

3.1. Miguel de Molina. Primeros años. La dictadura de Primo de Rivera.

*Vengo yo al mundo mientras en España reina Alfonso XIII y en Andalucía en particular, reinan la pobreza, el hambre, los terratenientes, gran parte del clero, la ignorancia, la superstición...Un caldo de cultivo para la guerra civil que llegaría con el tiempo.*⁷⁷

Así describe Miguel Frías Montañés (Málaga 10 de Abril de 1908 – Buenos Aires 4 de Marzo de 1993), más conocido como Miguel de Molina, bailarín e intérprete de copla, la silueta de la España que le vio nacer.

Los primeros pasos de Miguel de Molina tendrían lugar – casi al mismo tiempo que un jovencísimo Alfonso XIII⁷⁸ intentaba tomar las riendas de aquel país, llamado España, que se reponía ahora de la pérdida de sus últimas colonias durante la regencia de María Cristina de Habsburgo y Lorena, durante el desastre de 1898, hecho que daría lugar a dos significativas corrientes de literatos y artistas, la del 98 y su proyección posterior en el 27⁷⁹ – en un corral de vecinos malagueño, en la que el pequeño artista consciente de las necesidades familiares, dio tempranas muestras de una originalidad y supervivencia extraordinarias:

*Para ayudar a su madre, Miguel deja el colegio y acepta cualquier trabajo, hasta conseguir uno de repartidor de telegramas. Un día, lleva uno al gran poeta Salvador Rueda (...). Allí encuentra unos versos del que será después su admirado Federico García Lorca.*⁸⁰

En 1921, la historia de España volvería a dar un giro inesperado hacia la tragedia, tuvo lugar así el desastre de Annual, en el que cientos de jóvenes soldados españoles perderían sus vidas en la Guerra del Rif - conflicto heredado del reinado anterior – ante el inminente fortalecimiento de Abd-el Krim y sus tropas. La consecuencia inmediata fue la reestructuración de la política colonial de

⁷⁷ MOLINA, Miguel. *Op. Cit.* p. 16.

⁷⁸ BRU SÁNCHEZ-FORTÚN, Alberto. “Padrino y Patrón: Alfonso XIII y sus oficiales (1902 – 1923)”. En: *Hispanianova Revista de Historia Contemporánea*. Separata. Nº6 (2006).

La información extraída sobre el reinado de Alfonso XIII procede del citado artículo.

⁷⁹ De las mencionadas generaciones literarias, especial calado tendrían, desde muy pronto, los versos de los hermanos Machado y Joaquín Álvarez Quintero, procedentes de la generación del 98, y de Federico García Lorca, Miguel Hernández y Rafael Alberti, descendientes de la generación del 27, sobre Miguel de Molina. En general el aire vanguardista y postmodernista de esa España de principios del siglo XX serían una influencia constante de la que bebería el arte del bailar y cantar.

⁸⁰ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*

España y el posterior golpe de estado (1923), consecuencia de la depuración de responsabilidades derivada del desastre de Annual, estableciendo así un directorio militar.

Paralelamente a estos hechos, Miguel de Molina, con tan solo trece años, descubría su pasión vital por el arte al acudir al teatro malagueño Vital Aza, en el que actuaba una compañía de variedades de la mano de la cupletista Salud Ruiz:

El mundo del teatro me fascinó. Fue un caso de amor a primera vista, que ya no me abandonaría jamás. Con 13 años ya decidí que sería artista.⁸¹

Sin dejar de sentirse una carga más para la ahogada familia, es en este momento cuando el artista en ciernes se da cuenta de que su vida en Málaga no le reportará el éxito que busca. Es así como decide emprender el vuelo en busca de fortuna, que no conocería hasta más de una década después:

Con un hatillo de ropa al hombro, me largué a la carretera rumbo al sur, y en el carro de un melonero llegué a Estepona. Allí pasé un año limpiando copas y sirviendo en un bar. Por las noches me dormía llorando pensando en mi madre y mis hermanas.⁸²

Tal y como el artista narra en su propia autobiografía⁸³, la vida se le mostró, desde el mismo amanecer, como un halo de existencia miserable rodeado de pobreza. Hijo mayor de los tres hijos que colmarían el matrimonio Frias-Montañés, cuya madre sería la eterna sufridora que lucharía por levantar a sus hijos día a día, en mitad de un matrimonio que la ataba como mujer y esposa a un hombre enfermo e incapaz de valerse por sí mismo – pronto sería consciente de lo dura que le resultaría la vida.

En busca las relaciones necesarias para alcanzar su meta en los escenarios, entró al servicio de una casa de prostitución como “chico de los recados”. Allí las desventuras de la existencia se le mostraron en su carne más viva, pero también fue el momento en que recibía su primera clase sobre cante jondo. Pepa - la administradora de la casa para la que trabajaba – le llevó junto con su

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ MOLINA, Miguel. *Botín de Guerra: Autobiografía. Op. Cit.*

Es importante destacar que el padre de Miguel de Molina, Miguel Frías Molina, era epiléptico, en una época en la que no existía un claro tratamiento para dicha enfermedad y que a menudo le impedía desarrollar su trabajo, por lo que el único sustento que entraba en aquella casa era por mano de la madre. Mientras que la relación de Miguel de Molina con su padre no está clara, - puesto que parece que debido a la enfermedad, éste pasaba días postrado en cama - su madre supuso un pilar fundamental en su desarrollo como persona, a todos los efectos, constituyendo una eterna preocupación el bienestar de ésta. Durante su exilio, el artista, siguió ocupándose de las necesidades maternas, costeándole la vivienda que tenía en Valencia desde 1937 – año en que Josefa Molina entró a vivir en la casa – hasta 1947 – año en que falleció.

La información referente a la vivienda de Josefa Molina está extraída de los recibos del pago de la misma. Signaturas: M.MOLINA/6; M.MOLINA/7 y M.MOLINA/8

acompañante a la Primera Fiesta de Cante Jondo (1922) organizada en Granada por Manuel de Falla y Federico García Lorca. Años más tarde serviría al arte de Manuel de Falla en la representación del *Amor Brujo* que Antonia Mercé junto a Laura Santelmo, coreografiaría en el Teatro Español de Madrid en 1934; por Lorca, ya sentía desde muy temprana edad, una manifiesta admiración.

*Aquello fue maravilloso (...) Y tuve la oportunidad de ver por primera vez a Federico [García Lorca]. Yo tenía 14 años y él 24 (...) y ya sentí una extraña fascinación por aquel hombre que sería tan importante en mi vida y mi arte.*⁸⁴

La dictadura se mantendría hasta 1930, año en que el propio Primo de Rivera retiraría los apoyos al monarca, lo que ocasionaría la inminente llegada de la II República el 14 de Abril de 1931. Por su parte, Miguel permaneció al servicio de la mancebía de Pepa *La Limpia*, hasta el fallecimiento de la misma en 1927. Fue a partir de este momento cuando decidió instalarse en Sevilla para intentar, una vez más, hacer hincapié en su aventura artística. Miguel de Molina, se abrió paso en la noche sevillana de las juergas flamencas, ofreciéndose como organizador de las mismas. Su arte para la provocación, para no dejar a nadie indiferente, pero sobre todo de adaptación y constante aprendizaje, le llevó a ver la obra de los más y mejores reconocidos bailaores y cantaores que dejaron en él su huella:

*Yo me hice solo, saliendo de ese ambiente flamenco de mi Andalucía, pero también conociendo lo más granado del cante grande, desde Don Antonio Chacón, hasta todo “espontáneo”. (...) No quería ser uno más, nada de medias tintas, conociendo mi capacidad y mis límites, quería ser un triunfador.*⁸⁵

Carlos Manso⁸⁶ – uno de los muchos escritores que se han consagrado al estudio de Antonia Mercé *La Argentina*, y con el que colaboró Molina prologando su biografía de la bailaora de la escuela bolera – diría de él, refiriéndose a la presentación de *El Amor Brujo* en el Teatro Español en 1934:

El único que apenas sonaba, o no sonaba absolutamente en plano tan alto, era precisamente el bailarín protagonista del Espectro, el tal Miguel de Molina, que jamás había pisado academia o conservatorio donde enseñasen música, canto, baile. (...)

⁸⁴ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.8.

⁸⁵ MOLINA, Miguel de. “Prólogo en Buenos Aires, Cuna de Antonia Mercé”. En: *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Devenir (1993).

⁸⁶ Carlos Manso es pianista titulado por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1966, ha participado en los Ciclos de Música de Cámara Argentina, así como también ha dictado clases de piano en Nueva Delhi. Además ha desarrollado carrera como pintor. Actualmente es reconocido biógrafo de diversas figuras femeninas del panorama argentino como Antonia Mercé, Conchita Badía, Helena Arizmendi, Imperio Argentina y María Ruanova.

Pues, que había bebido y bastante en lo de “El Bomba”, una de las peores tabernas en la periferia malagueña. ¡Esa había sido la escuela de Miguel, desde que usaba pantalones cortos! Tabernas y fondines donde lo mejor y lo peor se juntaban en tren de juerga a rendir culto a todo lo que oliese a flamenco: guitarra, baile, canto y manzanilla en vasos de caña alta.⁸⁷

Efectivamente, el artista, jamás gozó de una formación artística alguna en escuela que no fuera la vida, ni cursó estudios dancísticos en conservatorio alguno que no fuera la noche sevillana. Sin embargo, el siempre aventurero Miguel de Molina y su ansia por encontrar su hueco en la cuna del arte, le llevó a viajar hasta Madrid en 1930. En medio de sus incursiones hacia la noche madrileña, Miguel fue reclutado por el servicio militar, y por tanto llevado a Algeciras. Por una suerte de contactos, el futuro bailarín y cancionero⁸⁸, pudo regresar a la capital antes de cumplir con la totalidad del servicio, algo que describió en su autobiografía como *un infierno*.

El 14 de Abril de 1931 se proclamaba la II República, comenzando una nueva etapa para la historia del país, pero también para la vida artística de Miguel de Molina, quien comenzaría su fructífera relación con Soledad Miralles:

Fue en ese 1931 cuando conocí a una artista genial, Soledad Miralles, la que me propuso que fuera su compañero como bailarín y logró que debutáramos en el Teatro Romea (...). Entonces nacieron mis famosas blusas que diseñé y cosí yo mismo (...) y contribuyeron, por su originalidad al éxito fenomenal que obtuvimos. Y ahí comenzó una carrera en serio.⁸⁹

3.2. La Segunda República (1931-1936). De Soledad Miralles a Amalia de Isaura.

No sería hasta finales de la década de 1920 y principios de 1930 cuando Miguel de Molina comenzaría a gozar de un cierto reconocimiento dentro del mundo del espectáculo, dejando las primeras huellas de su estilo singular:

⁸⁷ MANSO, Carlos. *Op. Cit*, p.315

⁸⁸ Es clara la falta de terminología existente a la hora de denominar al intérprete de copla. A menudo de forma errónea se ha denominado, por influencia de la tonadilla, tonadillero o tonadillera a quienes interpretaban el género, así como folclórico/a. Sin embargo, la terminología más adecuada pasaría por cantante o cancionero, término adoptado por influencia francesa al definir como canzonetista al intérprete de la canción.

Igualmente erróneo sería denominar cupletista al intérprete de copla, puesto que cupletista es quien interpreta cuplé, género del cual ya se han explicado sus características en el capítulo 2.

La información referida a las denominaciones de intérprete de copla han sido facilitadas por Manuel Rey:

REY, Manuel. *Entrevista personal*. (30/12/2013).

⁸⁹ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit*, p.9

*Yo quería demostrar que un hombre podía cantar cuplés flamencos sin imitar a nadie y sin vestirse de mujer.*⁹⁰

La colaboración entre Miguel de Molina y la ya consagrada Soledad Miralles, que deseaba regresar al ambiente de los tablaos, fue sin duda el inicio de una carrera “seria” para el artista que hasta el momento había sido conocido con el sobrenombre de “La Miguela”. Tras la presentación del dúo en *petit comité*, Miguel pasó a ser reconocido como Miguel de Molina, y así fue presentado por Soledad Miralles ante la sociedad y el público, que se deleitaba en asistir a sus funciones. El 27 de Junio de 1933 *El Heraldo de Madrid*, publicaba, en su siempre peculiar “Sección de Rumores”, lo siguiente:

*Que el miércoles en la gran fiesta del baile que en honor de la gitanísima Soledad Miralles se celebrará en Romea, esta artista presentará al público madrileño al formidable bailarín de arte gitano Miguel de Molina. Que este artista será una verdadera revelación y obtendrá un éxito entre el gran público, como el que ha logrado entre el reducido grupo de inteligentes que le conocen.*⁹¹

Sin duda, las primeras actuaciones que el dúo Molina-Miralles había protagonizado en su primera temporada de 1931 en el Teatro Romea - por cuyas actuaciones no recibían peseta alguna, sino el reconocimiento que podría llevarles o no a la fama – comenzaba a dar sus frutos. Así en 1933 *La Argentinita* requeriría su participación en la versión que ella misma preparaba, asesorada por Federico García Lorca, de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla. Quiso el destino que las condiciones de aquel trabajo no resultaran del todo satisfactorias para el joven debutante, pero siempre exigente, Miguel de Molina que a poco tiempo de producirse el estreno abandonará el espectáculo.

A pesar de todo, para el intérprete y ya reconocido artista, 1934, no sería sino un año de segundas oportunidades y grandes éxitos. La segunda oportunidad vino dada por el ofrecimiento de Antonia Mercé para participar como *El Espectro* en la representación de *El Amor Brujo* que tendría lugar en el Teatro Español de Madrid, en la que intervendrían Soledad Miralles, Vicente Escudero y Pastora Imperio, sobre la música de Falla interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid. Comenzó a actuar junto a grandes figuras de la canción y el baile, obteniendo un éxito rotundo cuando apenas era un debutante, llevándole del espectáculo de variedades al ballet más puro de influencia bolera.

⁹⁰ MOLINA, Miguel. *Op. Cit.* p. 85.

⁹¹ *El Heraldo de Madrid*. 27 de Junio de 1933 nº 14.791, p. 5.

*Me contrataron para hacer “El Amor Brujo”, de Falla, en el Teatro Español de Madrid y nada menos que con Antonia Mercé la Argentina, Pastora Imperio y Vicente Escudero. ¡El Éxito fue rotundo!*⁹²

Así mismo, la prensa de la época retrataba:

«EL AMOR BRUJO» EN EL ESPAÑOL

Se ha convencido a los organizadoras de estos festivales de prolongarlos un día más, y definitivamente última representación, tendrá lugar el día 2 de mayo, a las diez y media de la noche.

*Teniendo en cuenta la próxima partida de Antonia Mercé Argentina, para Barcelona, así como la de la Orquesta Sinfónica para su gira por provincias, no habrá lugar a ninguna otra prórroga. En este festival tomarán parte, además de la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Arbós Antonia Mercé Argentina, Pastora Imperio, Conchita Velázquez, Vicente Escudero, Luis Galve, Miguel de Molina y el cuerpo de baile.*⁹³

De quienes compartieron cartel con el debutante artista – de quien la crónica social se preguntaba cuál había sido su escuela para que demostrara genio tal en la interpretación sin ser ensombrecido por ninguno de sus renombrados compañeros – cabe destacar a Pastora Rojas Monje (1887-1979), más conocida como Pastora Imperio⁹⁴, bailaora reconocida, hija de La Mejorana, musa de Manuel de Falla para *El Amor Brujo*. Vicente Escudero (1888-1980)⁹⁵, por su parte, era reconocido como bailarín y coreógrafo flamenco, destacando entre sus muchas cualidades la de posterior teórico de la danza flamenca.⁹⁶ Sin embargo, quien más influenciaría a Miguel de Molina en su trayectoria posterior, quizá por sentir una atracción personal por su arte, sería Antonia Mercé (1888-1936), conocida como La Argentina, siendo la mayor representante de la escuela a principios del siglo XX.

Desde muy pronto, Miguel de Molina sintió una atracción por esa *femme fatale* que era Antonia Mercé acudiendo como espectador a las representaciones de la bailarina en Barcelona y Madrid. ¿Quién era Antonia Mercé?⁹⁷ De cuna argentina, la insigne *danzarina* pronto viajó a España

⁹² FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.9

⁹³ *El Heraldo de Madrid*. 30 de Abril de 1934 nº 15.051, p.4.

⁹⁴ BLAS VEGA, José. *La canción española (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Colección Metáfora (1996). p. 24.

⁹⁵ “[Pastora Imperio] en el Teatro Lara, donde estrena *El Amor Brujo* que Falla había compuesto para ella. Más tarde en 1934, haría una segunda versión en el Teatro Español junto a la Argentina, Vicente Escudero y Miguel de Molina”.

⁹⁶ Los datos referentes a las trayectorias artísticas de Pastora Imperio y Vicente Escudero, en referencia a su participación en *El Amor Brujo* han sido extraídos de:

BENNAHUM, Ninotchka Devorah. “El Amor Brujo como obra de Vanguardia”. En: *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Trad. Lourdes Bassols. Barcelona: Global Rhythm (2008), p. 109 – 141.

⁹⁷ Entre sus obras destacan: *Mi baile* (1947), *Pintura que baila* (1950) y *Decálogo del buen bailarín* (1951), todas ellas publicadas en Barcelona por Montaner y Simón.

⁹⁷ Los datos referentes a la trayectoria profesional de Antonia Mercé, La Argentina han sido extraídos de:

junto con sus padres, ambos bailarines. Comenzó a recibir desde muy temprano las enseñanzas de su padre Manuel Mercé, profesor de ballet del Teatro Real de Madrid; su estilo personal forjado como eclosión y unificación de la vanguardia parisina, la tradición gitana española y el neoprimitivismo romántico europeo, la consagró como una de las figuras más importantes de la época a nivel internacional y sin duda, la más importante de las vanguardia española.

Sin embargo, la relevancia de la carrera artística de Antonia Mercé – quien se bautizó con el seudónimo del país que la vio nacer, La Argentina – no se limita únicamente a la “revolución” a la que sometió a la escuela bolera en general y a la danza española en concreto, sino que además sus relaciones intelectuales con las figuras del momento, con quienes compartía correspondencia, como Manuel de Falla, Federico García Lorca, Enrique Granados, Néstor de la Torre, Joaquín Nin, etc, dan fe de su influencia para el arte moderno español y su proyección exterior.

Por otro lado:

*La carrera de la Argentina coincide con un momento especialmente volátil de la historia de España. Con un sindicalismo muy radicalizado y una revolución incipiente cerniéndose en el horizonte, la ley y las costumbres españolas constreñían la actividad política de las mujeres, limitaban sus movimientos y cercenaban su derecho a expresarse libremente.*⁹⁸

La correspondencia que la Argentina intercambiaba con Joaquín Nin en 1928 ya dejaba entrever su preocupación acerca de un país – España – que parecía ir caminando hacia la autodestrucción. De igual manera, en 1934, la misma prensa que anunciaba el espectáculo de *El Amor Brujo* de Falla, con Antonia Mercé, Pastora Imperio, Vicente Escudero y Miguel de Molina, encabezaba en sus portadas, la posible cercanía de una guerra civil⁹⁹, que tan solo dos años después se iniciaba.

En cuanto a la revolución artística que sus números de baile despertaron, ésta se asentaba en la concepción de la tradición clásica como modelo y base sobre la que construir un discurso narrativo basado en la danza teatral española, totalmente orquestada para la representación escénica. Así pues, Antonia Mercé fue una de las primeras bailarinas en no ocupar el centro de la escena, pese a ser el personaje principal, lo que le permitió rodearse de grandes cuerpos de baile, creando una escuela propia. Sin embargo, resulta llamativo que contrariamente a como dictaba la escuela bolera, abandonó los *pas de deux* para ejecutar números individuales que mediante una técnica extremadamente clásica se acompañaba con las castañuelas:

BENNAHUM, Ninotchka Devorah. *Op. Cit.*

⁹⁸ *Ibid*, p. 21.

⁹⁹ *El Heraldo de Madrid*. 28 de Abril de 1934 nº 15.050, p. 1.

Al utilizar los recursos de la escuela bolera, la Argentina rendía tributo a sus progenitores, especialmente a su padre, al tiempo que desarrollaba una versión moderna de un estilo antiguo. La escuela bolera era una síntesis de tres formas de danza que coincidieron en Sevilla durante la época napoleónica: el bolero de principios del XIX, otros bailes españoles y el ballet francés. La Argentina modificó el bolero incorporando el flamenco gitano para el movimiento de brazos y piernas. Combinando los giros y saltos suaves del bolero con el baile gitano centrado en la tierra se recogían las tradiciones de payos y gitanos desde el siglo XVIII hasta el XX. En su nueva forma transfigurada (1925-1936), la visión del bolero de la Argentina se convertiría en una tradición española reinventada que podía sobrevivir tanto al rechazo que los artistas modernos sentían hacia el pasado.¹⁰⁰

Dada la importancia que la danza tuvo en los espectáculos de Miguel de Molina, conviene detenerse en este aspecto un poco más, centrando el punto de mira en la escuela bolera y los antecedentes de esta, por constituir una influencia en los espectáculos del artista, de la mano de Antonia Mercé.

3.2.1. La escuela bolera.

Alejandro Dumas dice que “las danzas españolas son poemas completos interpretados no solo con los pies sino también con los ojos, con las manos y con todo el cuerpo”.¹⁰¹

Se considera que la escuela bolera comenzó a gestarse durante el siglo XVII, pero no sería hasta el siglo XIX cuando obtendría su difusión y recorrido. Remitiéndonos otra vez a Subirá, resulta inevitable ver los precedentes de la escuela bolera en el género de la tonadilla, que ya introducía bailes y danzas de tinte “español”:

(...) y se oyen con frecuencia como ornamentos del baile, que ahora toma un incremento inusitado. Y todos los días, parejas de bailarines andaluces alegran los entre actos con sus seguidillas, fandangos, boleros y manchegas”¹⁰².

Por tanto la escuela bolera no sería, ni más, ni menos que la expresión clásica y técnica de la danza española:

Ya en el siglo XIX, en 1819, muerto Carlos IV, el último Rey de la Casa de Austria, asciende al Trono de España Felipe de Anjou, nieto del Rey Sol (...) creador en Francia de la Academia de la Danza, y trae con él maestros que enseñan la contradanza y el Minué. Este monarca estableció en España tres academias de

¹⁰⁰ BENNAHUM, Ninotchka Devorah. *Op. Cit.* p.27

¹⁰¹ ESPADA, Rocío. *La danza española su aprendizaje y conservación*. Madrid; Librerías deportivas Esteban – Sanz (1997), p. 124.

¹⁰² SUBIRÁ, José. *Op. Cit.* p. 229.

*danza: una en Madrid en el Colegio de Nobles de la Corte, otra en Cádiz para la Real Compañía de Guardiamarinas y una tercera en Cartagena para el Pabellón de la Real Escuela de Galeras. Con este motivo los maestros traídos de Francia enseñan sus métodos y formas de enseñanza a los maestros españoles que los utilizan dándoles las características propias de nuestra forma de hacer la danza, naciendo así nuestra Escuela Bolera que emparentada con el baile clásico, no pierde nuestro carácter sino que por el contrario, lo enriquece con el misterio del corazón que la danza española tiene.*¹⁰³

De la cita anterior, se deduce, tal y como propone Rocío Espada, que la escuela bolera nace como un cruce entre danza popular y danza clásica como nexo de unión entre la disciplina del ballet clásico y el carácter de las coreografías españolas, todo ello enmarcado en el ensalzamiento por lo exótico y la sensualidad orientalizante con que Francia miró siempre a España. Dentro de la progresión cronológica de esta danza se diferencian tres etapas:

1ª Etapa. Siglos XVII – XIX: dada la amplitud de este periodo, no se considera una característica propia del mismo, puesto que se acepta que es en este momento cuando se forja la escuela bolera, derivada del bolero, un baile generalmente aceptado por todas las clases sociales.

2ª Etapa. Finales del siglo XIX y principios del siglo XX: en este momento se comienza a introducir el bolero en el teatro, considerándose una danza de sociedad. Especial interés tiene este periodo sobre el presente trabajo, puesto que Francisco Mercé, padre de La Argentina, dirigió el cuerpo de baile de la Escuela del Teatro Real instruyendo el bolero, en una época que se consideró decadente por los expertos posteriores, y de la que Antonia Mercé – marcada influencia en Miguel de Molina – sería considerada la mayor exponente del resurgimiento del género:

*El Teatro Real de Madrid llegó a tener un sólido Cuerpo de Baile y una Escuela de gran rigor técnico y artístico. Comenzó con la dirección de Ricardo Moragas y terminó con Manuel Mercé, padre de Antonia Mercé, a principios del siglo XX. (...) El bolero, por la claridad y estabilidad de su forma y su repertorio, representó la aportación romántica y nacionalista española al ambiente musical europeo.*¹⁰⁴

Según Guillermina Martínez¹⁰⁵, más conocida como Mariemma, teórica y práctica de la danza clásica y bolera, la decadencia de esta escuela durante el mencionado periodo estuvo sujeta a la

¹⁰³ *Ibid*, pp. 115 – 116.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 118.

¹⁰⁵ Guillermina Martínez (1917-2008). A lo largo de su carrera fue reconocida con numerosos premios – Premio Nacional de Danza (1950), Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1951), Premio Nacional de Coreografía (1955), Miembro de Honor del Consejo Superior de Teatro (1963), Premio en el I Certamen de la Danza Española (1964), Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1981) – por sus coreografías para el Ballet Nacional de España: *Diez melodías vascas* (1979), *Fandango* (1979), *Danza y tronío* (1984). En 1997 publicó un tratado de danza española: *Mariemma, mis caminos a través de la danza*.

exigencia de la técnica bolera que tanto para profesores como para alumnos resultaba más cómodo sustituir por danzas y bailes más agradecidos, de menor requerimiento físico y de efectos visuales similares, todo ello unido a la ausencia de una música dedicada explícitamente a estas danzas, que recogiera la expresividad necesaria para las mismas.

3ª Etapa. Dos últimos tercios del siglo XX: al resurgimiento de esta escuela contribuyen figuras de bailarinas y bailarines de completa formación que desarrollaron el repertorio bolero a través de sus compañías privadas. Tal es el caso de La Argentina, Pilar López, Los hermanos Pericet, Antonio Ruiz Soler, Mariemma y Vicente Escudero entre otros.

La evolución histórica del término *bolero* se remite a la cronología propuesta por Rocío Espada:

1º El Bolero como tal nace con posterioridad a 1770.

2º Seguidilla, bolero, seguidillas boleras y bolera son palabras que actúan como sinónimos al referirse a la forma musical que se ha llamado genéricamente bolero.

3º El bolero, considerado como forma musical, es básicamente una seguidilla.

4º El cambio de nomenclatura desde seguidilla hasta seguidilla bolera y luego a bolera, boleras o simplemente bolero, se debió y aludió, únicamente a un cambio en el baile que determinó, una ligera modificación en la música en el sentido de hacerla un poco más lenta. La palabra bolero fue en principio, utilizada como adjetivo que pasó después a categoría de sustantivo.¹⁰⁶

Dentro de la escuela bolera no solo se enmarcan danzas de corte andalucista sino danzas regionales como las seguidillas, el fandango, la jota y los boleros. Particular relevancia tienen las seguidillas y los boleros, puesto que dentro de la terminología que define las fases por las cuales se articulan estas danzas, aparece, de nuevo, el término copla. La escuela bolera, ha estado largamente ligada a la representación teatral, y dado el corte y estilo de dicha danza, no puede ser interpretada sino con música de corte popular y/o costumbrista basada en las sonoridades de “lo español”, tal y como sucedía en la tonadilla escénica. Son numerosas las piezas de éste género – del que más tarde surgirían el género ínfimo, las variedades, el cuplé y la copla – que reservaban un número para la danza, que no era otra que la danza regional estilizada y/o las danzas procedentes de la escuela bolera.

Finalmente, si se atiende a la estética de la escuela bolera, conviene citar nuevamente a Rocío Espada:

El traje español bolero, es una fantasía, algo así como un tutú más pesado en escalones, más largo y adornado y sin timidez en el uso del color, con un uso a

¹⁰⁶ ESPADA, Rocío. *Op. Cit.* p. 121

*veces exagerado de las técnicas de enriquecimiento decorativo como el bordado, la pasamanería, las aplicaciones brocadas, el oro y la grana*¹⁰⁷

Conviene cerrar este epígrafe con una descripción de una de las tan codiciadas blusas de Miguel de Molina, el paralelismo de la técnica con que el artista bordaba sus camisas encuentra su reflejo en el detalle de la escuela bolera:

*Blusa de baile con cuello camisero terminado en pico en raso duquesa verde petróleo con grandes mangas bordadas en negro a base de madroños de pasamanería, alamares de botón, pequeña lentejuela, oro y bordados en hilo de seda al tono. El chaleco aplicado en raso grabado color marfil, lleva bordado de volutas rampantes con falsos madroños de mostacilla negra y canutillo de cristal verde. Forro de sastrería en seda, doble color marfil.*¹⁰⁸

Sin duda, Miguel de Molina fue testigo y partícipe de esa *transfiguración* en la estética de Antonia Mercé, quien para “su *Amor Brujo*”, no solo fusionó la disciplina clásica y bolera con el más puro gitanismo español, sino que buscó elementos orientalizantes, que se hicieron extensivos a los movimientos corporales, pero también al vestuario y decorados, de los que La Argentina, siempre fue una creadora más, característica que Miguel de Molina retomaría para la escenificación de sus creaciones. El paralelismo intelectual entre La Argentina como bailarina y el intelectualismo de corte andalucista de su tiempo – reflejado en dos de los iconos que Miguel de Molina tuvo siempre presente – queda patente en palabras de Bennahum: *Si Lorca usaba la copla para crear ritmo e imprimir tiempo a sus poemas, la Argentina utilizaba el compás para reforzar sus temas castizos.*¹⁰⁹

No sería éste el único aspecto en que el cantante de la *Bien Pagá* seguiría a La Argentina. A ambos se les negaría cualquier tipo de reconocimiento a la llegada de Franco a la cabeza del “nuevo gobierno” iniciado en 1939, régimen que se encargó de silenciar el modernismo a la vez que *asesinó, exilió o intimidó con éxito a muchos miembros de la vanguardia española.*¹¹⁰

Para Miguel de Molina su intervención en *El Amor Brujo*, en la representación del Teatro Español de Madrid en 1934, junto a Pastora Imperio, Vicente Escudero y Antonia Mercé La Argentina – versión de la que el propio Falla se sentiría admirador, denominando a la Argentina como la *alma de la obra*¹¹¹ – supondría el pistoletazo de salida en su carrera hacia el éxito, que le fue efímero y esquivo al término de sus días en nuestro país.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 140.

¹⁰⁸ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Miguel de Molina*. Madrid: Fundación Miguel de Molina (2009), p.

110.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.136

¹¹⁰ *Ibid*, p. 231.

¹¹¹ ORTEGA, Juan Carlos. “El Amor Brujo”. En: *La Mitad Invisible*. Documental TVE2 (11/01/2014).

Tras la finalización del montaje de *El Amor Brujo*, La Argentina se embarcó en una gira mundial y Miguel de Molina comenzó a colaborar con Amalia de Isaura,¹¹² una tiple cómica que ocupaba las noches del Teatro Apolo de Madrid y que poco a poco pasó a ser la *enterradora de cuplés*¹¹³, ciñéndose a la corriente estética y artística, a la vez que inusual del *maquietismo*:

*“Machietta” en italiano significa “manchita” y, por extensión, caricatura, acuarela, ligero boceto pictórico, que era característica de la labor de estas atracciones, duetos cómicos, en su mayoría de extracción ítalo – criolla.*¹¹⁴

Es en este momento cuando comienzan sus colaboraciones con Amalia de Isaura, de la que se haría inseparable hasta su exilio en 1942. En los espectáculos que montó junto a Amalia de Isaura, sería fundamental la presencia de Jacinto Benavente, quien les acompañó ayudando al montaje de las actuaciones que formarían parte de sus grandes triunfos como los de 1934 en el Teatro Coliseum; el 17 de septiembre de 1936 en el Teatro de la Zarzuela con un espectáculo de “varietés socializadas”; el 19 de julio de 1939 en el Rialto, y el 23 de febrero de 1940 en el Teatro Cómico con el espectáculo “Selecciones, 1940”, entre otros.¹¹⁵

Durante los últimos estertores de la II República, Molina y la Isaura triunfaban al alimón en el Teatro Ruzafa de Valencia, donde además Miguel debutaría como empresario de su propio espectáculo y se consagraría como figura referente de la copla:

*Una noche, al salir del teatro, me encontré en un café con García Lorca. Me saludó afectuosamente, y me felicitó por mi éxito. Al despedirnos no podía sospechar el trágico final que le aguardaba. Sin saberlo, era un último adiós.*¹¹⁶

¹¹² Para la trayectoria profesional de Amalia de Isaura, los datos han sido extraídos de:

RETANA, Álvaro. *Op. Cit.*

¹¹³ POSTIGO, Lauren. *Op. Cit.*, p. 96.

“Amalia [de Isaura] era hija del compositor Pérez de Isaura (...). Creó un estilo inimitable de comicidad, parodiando y caricaturizando a personajes de su tiempo. Fue una de las mejores cómicas de comienzos de siglo. Su personalísimo humor escénico provocó el apelativo de <<Enterradora de cuplés>>, imponiendo el humor frívolo que otras grandes artistas seguirían”

¹¹⁴ SOSA CORDERO, Osvaldo. *Op. Cit.*p. 99.

¹¹⁵ PIDAL FERNÁNDEZ, M^a de los Ángeles. “Molina, Miguel de [Miguel Frías de Molina]”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE (1999). Vol.8 pp.645 – 646.

En esta edición aparece erróneo el dato de la fecha de nacimiento de Miguel de Molina, ya que según indica la autora Miguel de Molina nació en el mes de abril de 1906, cuando otras fuentes, incluida la propia biografía del artista indican que fue en el mes de abril pero de 1908.

¹¹⁶ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.9.

3.3. La Guerra Civil (1936 – 1939). Retiro en Cáceres y Valencia (1940 – 1941).

Paralelamente a sus actuaciones junto a Amalia de Isaura, Miguel comienza a desarrollar el que sería su repertorio durante muchos años, destacando *El día que nació yo*, *Triniá*, *Te lo juro yo*, *La bien pagá*, *Ojos verdes*¹¹⁷, *La rosa y el viento*, *Sevillanas de “El Espartero”*, *Mardito sea er dinero*, *Herencia Gitana*, *Canasteros de Triana*, *María Magdalena*, *Que dios te lo pague*, *Catalina*, *Me da miedo de la luna*, *Yo no me quiero enterar* y *Dime que me quieres*, son solo algunos ejemplos. De la misma forma, y como venía siendo habitual en la época, el mundo cinematográfico, abierto a la nueva corriente musical que por aquel entonces se vivía en España, incluyó la figura de Miguel de Molina que, bajo las órdenes de Antonio Graciani, rodó *El suspiro del moro*, más tarde rebautizado como *Alhambra*; concluyó su rodaje días después del estallido de la Guerra Civil, en el interior de los estudios barceloneses *Orphea*. Ésta última cinta sería estrenada con el título de *Alhambra* en el cine Capitol de Barcelona el 30 de Agosto de 1937, y posteriormente bajo el sobrenombre de *El Suspiro del moro* en el cine San Miguel de Madrid el 1 de enero de 1940.¹¹⁸

En mayo de 1936, tan solo dos meses antes de iniciarse la guerra, Miguel compartía escenario con Carmen Amaya en el Teatro de la Zarzuela, espectáculo que no pasó desapercibido entre la prensa de la época:

Zarzuela

4,80 y 6,4S, última tarde de Carmen Amaya y Miguel de Molina. Pompoff, Thedy and Co., Miss Roxea, Piruletz, con todo el programa gigante. 10:30, festival extraordinario, homenaje de Miguel de Molina, en cuyo honor actuará la Oran Orquesta Sevilla (tiple española), la vedette Nena Rubens, el gran recitador malagueño Enrique López Urbano, Los Chavalillos Madrileños, Carmen Amaya, Pompoff, Thedy y familia, The 10 Iris Serenader» Boy», Piruleta, Margarita and Francis, Baby Dany, Ofelia Moré, el famoso excéntrico pianista americano, y otros muchos artistas.

Despedida de Carmen Amaya y Miguel de Molina.¹¹⁹

Al estallar la Guerra Civil en 1936, el artista entró al servicio del bando republicano, al que ofreció numerosas actuaciones en el frente de Valencia. Sin embargo, años después, él mismo dejaría claras sus pretensiones políticas:

Por mi origen de familia modesta, casi campesinos y mi ardua lucha desde chiquillo por abrirme camino en un medio en el que mandaban los ricos, era lógico que

¹¹⁷ BLAS VEGA, José. *Op. Cit.* .p. 72

“Federico [García Lorca], Rafael de León y Miguel de Molina, comentando el estreno en el Café Oriente [se refiere a Doña Rosita la Soltera], gestaron una canción que sería decisiva en el repertorio de Miguel, aunque él no la estrenara: *Ojos Verdes*”.

¹¹⁸ AMO, Alfonso del / IBÁÑEZ, Mª Luisa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid Filmoteca Española (1996), p. 832.

¹¹⁹ *El Sol*. 15 de Mayo de 1936 nº 5.813, p.4.

*tuviera una tendencia o simpatía hacia el bando de las izquierdas. Pero no era un fanático, nunca me había atraído la política, ni pertenecía a ningún partido político, y además me parecía repugnante cómo se desmanaban las pasiones en uno y otro lado y parecía que la vida de la gente no tenían ningún valor.*¹²⁰

Desde 1937 y hasta el término del conflicto, tanto Miguel de Molina, como la que había sido su compañera de fatigas hasta el momento Amalia de Isaura – quien se mantendría a su lado hasta la marcha de este rumbo a Buenos Aires en 1942 – sirvieron en numerosas actuaciones al Socorro Rojo, entre otros muchos organismos del bando republicano, a fin de atender los momentos de dolor de los convalecientes del frente, llegando incluso a desplazarse al propio frente en calidad de artistas. En la entrevista ofrecida en el programa *La copla*, Miguel de Molina le recordaría a Carlos Herrera¹²¹ ese momento tan trágico de su vida – más incluso que los posteriores momentos que viviría en los escasos años en que subsistió en la España de Franco – en que un joven miliciano falleció entre los suspiros de sus coplas.

Al concluir la guerra en 1939, la “Nueva España” erigida por el bando nacional, no estaba ni preparada, ni dispuesta a aceptar la mentalidad ni las maneras artísticas de un hombre que había sido abiertamente libre en su forma de actuar y pensar hasta el momento y que no pretendía cejar en su empeño vital. Afín al bando republicano, su condición de homosexual, de la que nunca se ocultó, supuso el fin de su periodo artístico en España. La España de Franco se encerraba en sí misma, dejando fuera a numerosos artistas, cantantes, pintores, escritores, políticos, obreros y en familias fragmentadas por la guerra, que poco a poco se fueron marchitando en el silencio del olvido.

Miguel de Molina vivió, junto a Amalia de Isaura y Jacinto Benavente, en primera persona, la entrada victoriosa de las tropas de Franco en Valencia. Que Miguel había sido fiel a la causa republicana no pasó inadvertido entre las autoridades del nuevo régimen. Pese a todo, tanto Amalia de Isaura, y especialmente Miguel de Molina, consiguieron un contrato de trabajo, por el cual actuarían para el nuevo régimen, recorriendo toda la geografía española por un sueldo diez veces menor de cuanto habían cobrado hasta entonces. La negativa de Miguel a prolongar aquel contrato más de lo necesario, supuso aquel fatídico episodio, sin duda el más conocido de toda su trayectoria, quizá por lo morboso, quizá por lo lamentable. Lo cierto es que si bien en lo profesional hoy Miguel de Molina sigue siendo un gran desconocido, la paliza que recibió de manos de miembros del cuerpo de seguridad del régimen no ha pasado tan desapercibida a los ojos de la historia, convirtiéndose en un ejemplo de la brutalidad con que debía “aplastarse” cualquier halo de “inmoralidad” en esa nueva España de moral católico-nacional. Este hecho, sobre el que no se incidirá de nuevo a lo largo del

¹²⁰ MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p. 131.

¹²¹ HERRERA, Carlos. *Op. Cit.*

trabajo, por ser una de las causas por las que se ha sesgado tanto la imagen del intérprete, sigue siendo hoy día objeto de valoración artística. Es decir, aun hoy, existe quien cree que la figura de Miguel de Molina se mitificó en el preciso instante en que fue apaleado por las fuerzas opresoras.¹²²

Durante 1940, mientras España se preparaba para su largo periodo de autarquía. Miguel, siguió actuando por los teatros valencianos y de la capital, pese a la orden que contra él se erigió impidiéndole actuar. Su rebeldía, pero también la necesidad de trabajar para poder comer, ocasionó que fuera recluido en Cáceres durante una larga temporada en 1940 y parte de 1941. Allí conoció al futuro maestro Solano, quien por aquel entonces era alférez de la falange. Fue también en el periodo del destierro extremeño donde afianzó su ya patente pasión por la lectura – tal y como muestra su abundante biblioteca personal, que recoge tanto novelas de ficción, como novela rosa y biografías de personalidades de la cultura y la historia – y entró en contacto con José López Rubio y Claudio de la Torre, llegando a rodar cinco largometrajes, de los que no se conserva material alguno, a excepción de la cartelería, siendo estos *Luna de Sangre* y *Chufillillas*, ambos de 1940, y *Pregones del Embrujo*, *Pepe Conde* y *Manolo Reyes*, en 1941, en los que participó Amalia de Isaura.

Gracias a las intermediaciones de Amalia de Isaura, en 1941 pudo concluir su periodo de retiro en Buñol, una pequeña localidad de Valencia. Una vez “liberado del encierro”, Miguel, ya podía circular de nuevo por la geografía española con total libertad. Sin embargo, ello no significó que pudiera volver a trabajar, lo cual suponía que aunque lo mantenía con vida, el régimen se había encargado de enterrarlo civilmente y, más dolorosamente aún, artísticamente.

En 1942 recibió una oferta de trabajo de Lola Membrives en Buenos Aires. Para el caballero de *Ojos Verdes*, la única salida profesional y vital pasaba por abandonar el país rumbo al exilio:

*Había que mantener todo en secreto, por si acaso, y viajar a Lisboa, de donde el 23 de octubre salía el “Monte Amboto”. El paso de la frontera a Portugal fue de película, yo temía que en cualquier momento llegara la Guardia Civil y me detuvieran, pero pasamos. El 7 de noviembre llegábamos al puerto de Buenos Aires. Y el 14 debutaba armando una revolución.*¹²³

Fue así como el 23 de Octubre de 1942, Miguel de Molina ponía rumbo a Buenos Aires.

¹²² BURGOS, Antonio. “Qué pesados con Miguel de Molina”. En: ABC. 25 de Marzo de 2009, p. 11.

Miren ustedes: lo mejor que le pudo pasar a Miguel de Molina es que aquellos falangistas mamones, unos cerdos fascistas, le pegaran una paliza en los Altos del Hipódromo. Acuñaron un mito. Engendraron una leyenda.

¹²³ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.10.

Capítulo 4. Miguel de Molina: contexto histórico, biografía y trayectoria profesional en el exilio (1942-1960).

4.1. El exilio: Buenos Aires vía Lisboa (1942-1943).

El 7 de Noviembre de 1942, tal y como el propio Miguel narra en su autobiografía, llegó a Buenos Aires en busca de trabajo y de libertad. Sin embargo, sus primeros pasos por la capital del país de la plata no serían tan luminosos como su protagonista esperaba.

Apenas existe documentación, más allá del testimonio del propio artista, que nos indique que efectivamente Miguel de Molina viajaba en el Monte Amboto. Sin embargo, el relato de Begoña y Dolores Barquín, niñas exiliadas junto con sus familias, sitúa a Miguel de Molina y su *troupe*¹²⁴ en ese viaje. Un viaje sin retorno que les unió en la distancia en 1942:

*Eligieron la Argentina porque quedaba lejos de todo (...).los pasaportes llevaban un sello significativo: "Sin regreso". Pero aun así viajaron a la Argentina con el corazón en la boca, esperando que de un momento a otro el policía que iba a bordo los denunciara y ordenase que los deportaran a España. Era 1942, y en ese mismo barco venían el legendario cantante malagueño Miguel de Molina y su troupe.*¹²⁵

El 14 de Noviembre de 1942, Miguel debutaba en el Teatro Cómico, en el cual se mantendría en cartel hasta el 7 de marzo del año siguiente¹²⁶. Para su estreno artístico en la escena bonaerense, Miguel se empleó a fondo en lo más hondo de sus diversas facetas, no solo como bailarín e intérprete de la canción, sino también como escenógrafo, guionista y director de escena:

*Lo adorné con mantones y capotes que conseguí aquí y allá y colgué una colección de fotos mías que me hizo una maravillosa fotógrafa porteña a la que rindo cariñoso homenaje: Annemarie Heinrich.*¹²⁷

¹²⁴ Ver Anexo I: Índice de términos, p. 5.

¹²⁵ FERNÁNDEZ DIAZ, Jorge. "La niña de la guerra que sobrevivió para contarlo". En: *La Nación*. Buenos Aires: Sábado 29 de agosto de 2009. <http://www.lanacion.com.ar/1168198-la-nina-de-la-guerra-que-sobrevivio-para-contarlo> (Consultado: Enero 2014).

¹²⁶ Vuelve aquí a relucir la escasez de documentación al respecto de su actividad artística durante su primer periodo en Argentina, siendo nula en la parte del APMM custodiado por la BNE.

FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p. 55-59.

En el catálogo publicado por la Fundación Miguel de Molina se publica imágenes de la cartelería de la temporada de 1943, así como fotografías del equipo artístico y elenco de actores. Figuran del mismo modo carteles y fotografías referentes a su actividad en Radio Belgrano - durante la temporada de 1943- dirigida por Jaime Yankelevich, con quien, tal y como muestra la correspondencia mantenida entre ambos, les unía una relación profesional y de amistad:

Signaturas:

M.MOLINA/2/15.

M.MOLINA/2/16.

¹²⁷ MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p. 197.

Es interesante detener el discurrir de la narración principal durante un instante para ilustrar la figura de Annmarie Heinrich¹²⁸, lo que nos permitirá comprender con qué consideración y en calidad de qué fue recibido Miguel de Molina en Argentina. Annemarie Heinrich (Darmstadt, 1912 – Buenos Aires, 2005) fue fotógrafa dedicada al retrato y el desnudo. Durante su carrera, que se inició en 1926 y prácticamente se extendió hasta el final de sus días, Annemarie abrió su propio estudio en Buenos Aires. Con su cámara fotografió a las más importantes celebridades de su tiempo desde Libertad Lamarque, Mirtha Legrand, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Astor Piazzolla, Eva Duarte en sus tiempos de actriz y Eva Perón como esposa y confidente del Coronel Perón, Carmen Amaya y por supuesto a Miguel de Molina. En 1953 fundó la conocida como *Carpeta de los diez*, un grupo de fotógrafos cuya labor principal era la difusión de la fotografía nacional, para lo cual se reunían para criticar y analizar sus propias obras de forma conjunta. En 1954 se realizó la primera exposición de este grupo en la Sala Picasso de Buenos Aires.

A lo largo de su carrera recibiría numerosos premios como por ejemplo el Primer Premio del Foto Club Argentino (1982), Premio Alicia Moreau de Justo a las Cien Mujeres Sobresalientes del siglo XX, Premio otorgado por el Teatro Colón por contribución a la cultura (1992) – teatro en el cual entraría a trabajar en 1933 como fotógrafa de artistas, y en el cual fotografiaría a Miguel de Molina –, Premio Argentino otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes (Primera Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires 2001). Annemarie Heinrich, no solo creó un estilo propio en la fotografía, sino que durante muchos años sería los ojos de Argentina en el ámbito cultural, dentro y fuera del país, y en su propia forma de ver a las personas a través de un objetivo:

*Tuvo una sutil capacidad de observación para extraer de cada retratado una mirada profunda o chispeante, un gesto único, mágico.*¹²⁹

*Heinrich consideraba el arte del retrato como una colaboración entre el fotógrafo y el modelo. En un ensayo publicado en Clarín en 1993 escribió, "Un buen retrato es algo más que una foto carné. Una cara debe expresar todo lo que un ser humano tiene dentro de sí, y eso lleva tiempo".*¹³⁰

Miguel de Molina arribaba, como artista reconocido, a las costas de la Argentina de 1942. Artista “en tierra extraña”¹³¹ en la que se escuchaban los tangos en una nueva voz, la de Alberto

¹²⁸ Información biográfica extraída de: HEINRICH, Annemarie; FACIO, Sara. *El espectáculo en la Argentina 1930-1970*. Buenos Aires: Azotea (1987).

¹²⁹ TRAVNIK, Juan. “Una mujer que sabía dominar la luz”. En: *Página 12*. (23 de Septiembre de 2005). <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-514-2005-09-23.html> (Consultado: Febrero 2014)

¹³⁰ “Murió Annemarie Heinrich, la fotógrafa mayor de la Argentina”. En: *Clarín*, (23 de Septiembre de 2005). <http://edant.clarin.com/diario/2005/09/23/sociedad/s-05015.htm> (Consultado: Febrero 2014).

¹³¹ Título de una de las coplas compuestas para Concha Piquer por Manuel Penella durante su gira en Nueva York.

Castillo¹³². Un país cuya historia comenzaba a convulsionar, quizá no del mismo modo que la España que le vio marchar, pero desde luego la situación política de Argentina distaba mucho de ser considerada como estable. Iniciada la II Guerra Mundial y a pesar de no unirse abiertamente a ninguno de los ejes, el conflicto tuvo una seria repercusión en la política interna del país. En la Argentina de Ramón Castillo¹³³ (1873-1944) – al mismo tiempo que los espías alemanes recorrían las calles de Buenos Aires en busca de información sobre los víveres facilitados a Gran Bretaña, cuando los buques argentinos eran atacados por submarinos alemanes – comenzó a germinar la semilla de un movimiento militar cuya forma de actuación resultaría bastante similar a la del fascismo alemán, italiano y al propio franquismo en su concepción iglesia-estado. En 1943 el presidente sería derrocado por el golpe militar del 4 de Junio. Estos hechos tuvieron consecuencias para el intérprete – quien después de su temporada en el Teatro Cómico, se encontraba en plena temporada en el Teatro Avenida – siendo obligado a abandonar el país durante la presidencia del general Ramírez. Así la prensa argentina publicaba:

*Esta noche, en el Departamento de Policía se dio el siguiente comunicado oficial: “desde el día de hoy, hora 12, se encuentra detenido en este Departamento el llamado Miguel Frías Molina, conocido cantante español, a quien se ha notificado debe hacer abandono del país por sus propios medios y a la mayor brevedad. Se ha adoptado este temperamento en razón de que el aludido, ampliamente conocido por su condición de “amoral” en noviembre de 1942 con su presencia en lugares ajenos a los de su trabajo, ha dado motivo a diversos escándalos. Asimismo, de las diligencias efectuadas a su respecto, se ha podido comprobar que con suma frecuencia, luego de su representación, “organizaba” juntamente con otros individuos de su misma condición moral, grandes “orgías” que en varias oportunidades han trascendido al comentario público. Por otra parte, desde el comienzo de su actuación en las salas o lugares donde trabajaba, concurrían núcleos de personas de dudosa moralidad”.*¹³⁴

La expulsión de Miguel del país no se haría efectiva hasta una semana después de ser declarada, debido a una huelga de astilleros. Durante ese tiempo el artista sería puesto a disposición policial, siete días en los que la suerte le volvía a ser esquiva:

Pero está visto que los momentos de buena fortuna no se iban a prolongar en mi carrera, y siempre por lo mismo [hace referencia a su condición de homosexual] (...) Me llevaron a la prisión de Vila Devoto, y me metieron en una celda con un

¹³² Alberto Castillo (1914-2002) fue cantante de tangos y actor argentino. Miguel de Molina compartiría cartel con él en la película *Luces de Candilejas* (1956).

¹³³ Dirigente político de Argentina desde 1940 hasta la revolución del 4 de junio de 1943, en la que fue derrocado.

¹³⁴ “Deberá Abandonar el País el Actor Miguel de Molina”. En: 6ª. *La Razón*, 12.51[0], Sábado 31 de Julio 1943.

*profesor que estaba detenido por comunista y me daba unas charlas sobre marxismo, mientras yo estaba desesperado, sin saber qué me iba a pasar.*¹³⁵

4.2. Regreso a España (1943-1945).

El *Monte Urbasa*¹³⁶ traería de vuelta a un desconcertado Miguel que trataría de pasar desapercibido a ojos de la vida civil y artística española:

*En cuanto llegué a España traté de pasar inadvertido y me fui a Valencia, a la casa que le había comprado a mi madre*¹³⁷. *Y durante meses viví prácticamente escondido y con temor a lo peor*¹³⁸.

Escasas son las palabras que en su autobiografía el artista dedica a este regreso forzado. Puede afirmarse con seguridad Miguel de Molina sí estuvo en España entre 1943 y 1945, constatado por las anotaciones que el mismo intérprete realizaba en los libros de su biblioteca personal, anotaciones en las que figura el lugar y año en que se realizó la lectura cada uno de los libros. Además es notable la presencia de títulos que hasta el ingreso del archivo en la BNE no figuraban en los fondos de la misma, de los cuales seis se corresponden con el mencionado periodo, indicativo quizá de que el artista trajo algunos de ellos como equipaje de mano. No se incidirá en la descripción de la biblioteca personal en este epígrafe, pues su contenido y descripción, así como su relevancia para la reconstrucción de la figura del artista en el exilio serán analizados tanto en el capítulo 6 como en el Anexo V¹³⁹. A pesar de todo, conviene detenerse unas líneas para analizar la siguiente dedicatoria que Pedro Badanelli¹⁴⁰ hace a Miguel de Molina en su libro *Bajo la noche inmaculada*, publicado en 1933:

¹³⁵ MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p.240

¹³⁶ Nombre del barco que recorrió la ruta Buenos Aires-Valencia, en el que Miguel regresaría a España.

¹³⁷ Según los recibos del archivo personal de Miguel de Molina en la BNE, la vivienda a la que se refiere – Valencia, Calle Císcar, 41 – se hallaba en régimen del alquiler, no de compra. Signaturas: M.MOLINA/6; M.MOLINA/7; M.MOLINA/8

¹³⁸ MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p.242-244.

¹³⁹ Para conocer el contenido del archivo y su descripción se recomienda ver Anexo IV. M.MOLINA. Relación de signaturas.

¹⁴⁰ Pedro Badanelli (1899-1985) fue presbítero, escritor, poeta y jurista español. Emigró a Argentina en 1930 donde ejerció como párroco en las comunas de Suardi y Felicia en la provincia de Santa Fe. Badanelli se ofreció a Juan Domingo Perón para encabezar una Iglesia Justicialista al margen de la Iglesia Católica Romana, proyecto que sería abortado con la Revolución Libertadora de 1955. Con la vuelta de Perón a la presidencia en 1973, Badanelli pudo hacer realidad su idea de establecer una iglesia sometida al poder político gracias al apoyo recibido de José López Rega.

Esta información ha sido extraída de:

GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos. *Pedro Badanelli, la sotana española de Perón*. Astorga: Editorial Akron (2008).

Al insigne “cantaor” Miguel de Molina, genial intérprete del arte y del alma de nuestra Andalucía. Ejemplar homenaje, cordialmente dedicado.

Pedro Badanelli.

1943

Otoño¹⁴¹

El porqué del interés de una breve dedicatoria es muy sencillo, ya que sirve para confirmar la estancia del *cantaor* en Argentina, hasta junio de 1943¹⁴². Por otro lado, es curioso observar cómo durante su primera y breve presencia en la escena Argentina, Miguel ya era apreciado como artista de la esencia andaluza – no solo como intérprete de copla – y cómo este hecho no pasa desapercibido a la hora de denominarle – puesto que sus registros no se limitan al flamenco, no puede ser llamado *cantaor* – dejando al descubierto su polifacética puesta en escena.

Otro de los elementos que permite confirmar el regreso del bailaor a España es – a pesar de sus esfuerzos por pasar desapercibido ante los ojos de las élites franquistas – una citación urgente de la Delegación Provincial de Sindicatos de F.E.T. y de las J.O.N.S.¹⁴³ fechada el 1 de Junio de 1945 en Madrid, así como dos artículos de prensa publicados en ABC el 20 de Febrero y el 13 de Marzo de 1945 que sitúan a Miguel de Molina en los homenajes de Lola Membrives y Fernando Ochoa:

Cerca de cuatrocientas personas, entre las que se encontraban las más descollantes figuras del arte, de la escena y de las letras españolas se congregaron en la tarde del domingo, y en un céntrico hotel madrileño para rendir homenaje a la insigne actriz Lola Membrives. Con la homenajeada ocuparon la presidencia del acto el ministro de Educación Nacional, Sr. Ibáñez Martín: el cónsul general de la Argentina en España. D. Miguel de Molina, con otros ilustres representantes de dicho país¹⁴⁴s, como los señores Quiroga, Sanz y Hayés, sus esposas y la señora de la Hoz. Y también figuraban en la presidencia. D. Jacinto Benavente, D. José María Pemán, D. José María Alfaro, D. Eduardo Marquina, D. Raimundo Fernández

¹⁴¹ Dedicatoria presente en el libro:

BADANELLI, Pedro. *Bajo la noche immaculada*. Buenos Aires: Benavent Hnos. Editores (1933). Signatura: M.MOLINA/38

¹⁴² Podría llevar a la contradicción la indicación de *otoño*, ya que puede hacer pensar que existe una clara incongruencia entre la llegada de Miguel de Molina a España en agosto de 1943 y que se encuentre entre sus manos un libro dedicado en el otoño de ese mismo año. Es necesario hacer un breve inciso aquí para recordar que la disposición de las estaciones es diferente en el hemisferio sur y en el hemisferio norte.

Por tanto lo que puede parecer un dato irrelevante, no es sino una muestra de la facilidad con que pueden malinterpretarse los datos dentro de la documentación del archivo al haber sido generada durante su estancia en Argentina. Sirva de aclaración para próximas indicaciones, la disposición de las estaciones en el hemisferio sur queda establecida de la siguiente forma:

- 21 septiembre - 20 diciembre: primavera
- 21 diciembre - 20 marzo: verano
- **21 marzo - 20 junio: otoño**
- 21 junio - 20 septiembre: invierno.

¹⁴³ Según el documento (Citación del Sindicato de las FET y las JONS) con signatura M.MOLINA/2/1, la sede de la FET a la que debía acudir el artista estaba situada en la Plaza de la Indendencia, 9. Este documento se encuentra digitalizado en el Anexo IV. Descripción del archivo. M.MOLINA. Relación de contenido y signaturas: cartas.

¹⁴⁴ Resulta llamativo el hecho de que Miguel de Molina acuda como representante de Argentina en España. En estos momentos Miguel de Molina ya no es reconocido como español, sino como artista argentino en España.

*Cuesta, D. Mariano Benlliure y las primeras actrices de los teatros de Madrid (...)*¹⁴⁵

*Ayer se celebró el merecido agasajo al gran actor argentino Fernando Ochoa, que tan lucida campaña ha desarrollado en la compañía que dirige (...) Lola Membrives (...) Presidieron el acto con Lola Mebrives e Irene López Heredia, Aurora Redondo (...). Como grandísimo colofón de la fiesta Miguel de Molina interpretó unas canciones y recitaron versos Ricardo Calvo y Eduardo Marquina.*¹⁴⁶

El recorrido de Miguel de Molina a su regreso a España parece claro en base a las anotaciones autógrafas de los libros que conforman su biblioteca personal, así como a esta citación y diversos recortes de prensa publicados en ABC que determinan su estancia de la siguiente forma: Valencia (1943) – Barcelona (1944) – Madrid (1945).

Al llegar 1944, y tras, al parecer, un breve viaje a Madrid, Miguel decide instalarse en Barcelona donde permanecerá dedicado al comercio de antigüedades durante todo 1944, realizando breves viajes a Valencia en los meses de Marzo y Septiembre:

*(...) me fui a Barcelona, donde seguí con el comercio de antigüedades (...)*¹⁴⁷

Las anotaciones de los libros de la biblioteca personal del artista, sitúan a Miguel de Molina en Barcelona casi todo el año de 1944:

AUTOR	TÍTULO	SIGNATURA ¹⁴⁸	LUGAR DE LECTURA	FECHA DE LA ANOTACIÓN
Octave Aubry	<i>Bonaparte y Josefina. La novela de Napoleón.</i>	M.MOLINA/64	Barcelona	Enero, 1944
Paul Reboux	<i>Madame du Barry. Último amor de Luis XV.</i>	M.MOLINA/62	Valencia	Febrero, 1944
Ayn Rand	<i>Los que vivimos.</i>	M.MOLINA/65		Marzo, 1944
Felipe Sassone	<i>María Guerrero. La Grande. Primera actriz de los teatros de todas las Españas.</i>	M.MOLINA/73		
André Maurois	<i>Lyautey.</i>	M.MOLINA/22	Barcelona	Abril, 1944
Albert-Émile Sorel	<i>La Princesa de Lamballe. Una amiga de la Reina María-Antonieta</i>	M.MOLINA/21		Agosto, 1944
Richard Hughes	<i>Huracán en Jamaica.</i>	M.MOLINA/58		
Mazo de la Roche.	<i>Renny el Joven.</i>	M.MOLINA/94		Octubre, 1944
Camilo José Cela.	<i>Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes.</i>	M.MOLINA/95		
Ramón Gómez	<i>El torero Caracho.</i>	M.MOLINA/40		

¹⁴⁵ “Lola Membrives / El Ministro de Educación Nacional impuso a la gran actriz las insignias de la orden de Alfonso X.” En: ABC. 20 de Febrero de 1945, p. 13.

¹⁴⁶ “Agasajo al actor argentino Fernando Ochoa”. En: ABC. 13 de Marzo de 1945, p. 21

¹⁴⁷ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁴⁸ Puede verse una digitalización de la nota autógrafa del intérprete en dichos libros en el Anexo IV. Descripción del Archivo. M.MOLINA. Relación de Contenido y firmas: Biblioteca Personal.

de la Serna				Noviembre, 1944
André Maurois	<i>Tragedia en Francia.</i>	M.MOLINA/54		
Henri Carre	<i>Luisa de la Vallière.</i>	M.MOLINA/41		
Philippe Barrés	<i>Charles de Gaulle</i>	M.MOLINA/57		

En 1945, tras la mencionada citación, de la cual se desconoce si Miguel acudió o no o qué sucedió en el transcurso de la misma, el artista decidió poner fin a la inhibición de su arte provocador y evocador. De este modo, tal y como él narra, se dirigió a Portugal y más tarde a México, donde colaboraría con Vicente Miranda y su Patio Andalúz:

*Primero, como para probar mi pasaporte, me fui a Portugal. Y una vez allí estuve un mes esperando la salida de un barco para México.*¹⁴⁹

4.3. México y el Patio Andalúz de Vicente Miranda (1945-1946).

*Lo mío con México fue un amor a primera vista. Todo me sonreía. Rápidamente me hice amigo de celebridades como Pedro Vargas, María Félix y Elvira Ríos, y tuve oportunidad de relacionarme con Manolete, que estaba toreando allí. Para colmo debuté en “El patio”, un lugar mítico del Distrito Federal, y con un éxito de locura. Mis “Caballos de batalla”, “Ojos Verdes” y “La Bien Pagá” hicieron que el público me ovacionara de pie.*¹⁵⁰

Sin duda el amor propio con que el artista retrata su vida resulta novelesco. Si bien el intérprete abandonó España, cargado de esperanzas e ilusiones, éstas no tardarían en desvanecerse ante las convulsiones que su “nueva vida” en un “nuevo país” le esperaban.

El empresario Vicente Miranda, dueño por aquel entonces del centro nocturno *El Patio Andalúz*¹⁵¹, le ofreció la posibilidad de debutar. Ese sería el primer paso de una serie de actuaciones que llevarían al artista al Teatro-Cine Esperanza Iris, uno de los focos de disputa entre el sindicato presidido por Jorge Negrete y Mario Moreno “Cantinflas”. En el México del desarrollo económico, los conflictos entre los diferentes gremios artísticos se hizo patente en la vida de Miguel de Molina al verse atrapado entre sus redes. Por un lado, no podía negar que el STIC¹⁵² era quien le había concedido la oportunidad de relanzar su carrera en los escenarios y sin embargo éstos le “acomodaban” para su trabajo en uno de los teatros más polémicos, y que el sindicato contrario,

¹⁴⁹ MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p.246.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ Actualmente *El Patio* es propiedad de Grupo Radio Centro, dirigido por Francisco Aguirre Gómez.

¹⁵² Sindicato de Técnicos de Cine.

ANDA¹⁵³ y el STPC¹⁵⁴, ambos dirigidos por Mario Moreno y Jorge Negrete, consideraban como propio:

*El éxito en la famosa sala “El Patio”, fue tan grande que su empresario, Miranda, decidió montar un espectáculo especial para mí, y eligió el Teatro-Cine Esperanza Iris (...). Existían en México dos sindicatos del espectáculo; el de Actores, que presidía Jorge Negrete con Cantinflas como secretario, y el STIC de los gremios técnicos del cine. Los actores habían prohibido que se dieran espectáculos en el “Esperanza” y el STIC estaba en su contra a muerte. (...). Debutamos con un fenomenal éxito, pero grupos armados con pistolas, hicieron un escándalo terrible y a los pocos días pusieron un petardo-bomba en la primera fila, que arrancó varias butacas (...). El empresario [refiriéndose a Vicente Miranda] se asustó y se terminó la temporada en pleno éxito.*¹⁵⁵

El incipiente éxito del intérprete de copla, no solo se vio inevitablemente perjudicado, sino que además el artista fue agredido de lleno en lo profesional y nuevamente en lo personal, según los siguientes dos acontecimientos. El primero sería la irrupción de Mario Moreno en una de sus actuaciones. El segundo, la publicación de un bando el 7 de Marzo de 1946 en el periódico *Prensa Gráfica*:

*YA ESTÁ BIEN DE BURLAS...!*¹⁵⁶

Los artistas cinematográficos y teatrales venimos sosteniendo desde hace más de un año una lucha tesonera en pro de la dignidad, de la honradez y del prestigio de los trabajadores de México.

En esta lucha nos han alentado todos los elementos sanos del pueblo y de nuestro país.

Ahora se abre un nuevo capítulo y es desgraciadamente un bailarín extranjero quien viene a mofarse de nuestra causa y a servir de instrumento ofensivo en contra de los nuestros y en favor del STIC.

Se trata de MIGUEL DE MOLINA, el farsante danzarín¹⁵⁷ expulsado vergonzosamente de la República Argentina¹⁵⁸ quien ahora pretende pisotear los más sagrados derechos de los trabajadores auténticos de México, traicionándolos cobardemente y burlándolos al ocupar con su arte híbrido un escenario que está vedado para los artistas nacionales que no han hecho causa común con los nefastos líderes del STIC.

¡MEXICANO, defiende el honor y el pan de tus artistas que son parte de tu patria misma!

*¡NO asistas al **TEATRO IRIS** en donde se va a consumir esa burla bochornosa a nuestros derechos!*

¹⁵³ Asociación Nacional de Actores.

¹⁵⁴ Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

¹⁵⁵ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p. 11-12.

¹⁵⁶ NEGRETE, Jorge; MORENO, Mario; FIGUEROA, Gabriel. “Ya está bien de burlas...!” En: *Prensa Gráfica*. Jueves 7 de marzo de 1946.

¹⁵⁷ Es llamativo que más de una década después de haberse consolidado como artista, tanto bailarín como intérprete de copla, aún sea reconocido por los medios como “danzarín” aludiendo a los primeros pasos artísticos de Miguel de Molina en España, cuando sus actuaciones bajo el sobrenombre de *La Miguela* se recogían bajo el subtítulo de *imitador de estrellas*.

¹⁵⁸ Véase epígrafe 3.4.

*¡NO TE HAGAS CÓMPLICE DE TAL AFRENTA!
POR EL SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCIÓN
CINEMATOGRAFICA DE LA R[EPÚBLICA] [DE] M[ÉXICO]*

MARIO MORENO
Secretario General.

JORGE NEGRETE
Secretario de Conflictos.

GABRIEL FIGUEROA
Secretario de Trabajo.

Pese a ello, la crítica acogía de buen grado las actuaciones del artista en el Teatro Esperanza-Iris, esperando la pronta resolución del conflicto que no llegaría hasta la marcha de Miguel de Molina a Buenos Aires¹⁵⁹:

*Pasados los incidentes, el público de México se dará cuenta de que nunca se le había ofrecido un espectáculo tan auténticamente bello y de tan gran cantidad de elementos aunados para lograr aquello.*¹⁶⁰

La imposibilidad de actuar en México ante el boicot manifiesto contra su persona, le empujan a viajar por el sur del continente americano. Sin embargo, no existe constancia en el APMH custodiado por la BNE que documente dichos viajes. Según la propia Fundación Miguel de Molina, basándose en la autobiografía del artista, parece ser que éste se desplazó por Cuba, Colombia, Venezuela y Brasil, hasta que en 1946 Miguel escribe su *Carta a Eva*. La compañera del líder peronista accede a su entrada en el país de la plata. Se produce así su regreso a la Argentina de Juan Domingo Perón.

¹⁵⁹ Recorte de prensa: *Noctámbulas*. México, 1946. Signatura: M.MOLINA/5/2

[Pie de foto] Miguel de Molina y Mario Moreno, “CANTINFLAS”, brindan por la solución del conflicto intergremial de nuestra gente de tablas y cine...Pero en Buenos Aires, naturalmente, donde el gitano organizó en honor de nuestro genial artista una recepción, que ya hemos visto cómo se la pagó en México el hombre del Detalle.

¹⁶⁰ HERCE, Félix. “El gran espectáculo de Miguel de Molina”. En: *Noctámbulas*. México, 1946. Signatura: M.MOLINA/5/2.

4.4. El exilio definitivo en Buenos Aires (1946-1957). La Argentina de Juan y Eva Perón.

Recién llegado a Buenos Aires, Miguel debutó el 11 de Octubre de 1946:

Formé la compañía con Laberinto y Terremoto, dos fenomenales bailarines gitanos, el gran guitarrista Esteban de Sanlúcar, seis bailarines solistas, clásicos y españoles. Aurelio de Vedia, Nelda Topacio, Cristina y Moll, Lolita Beltrán, Argentinita Vélez¹⁶¹ y Maruja Gómez.¹⁶²

El salvoconducto emitido por Eva Perón le permitía volver a dedicarse a su profesión en la ciudad bonaerense. Es también en este periodo cuando Miguel asume la imposibilidad de regresar a España, al menos en un futuro reciente, por lo que comienza a construir una nueva vida, hecho al que contribuye la adquisición de una casa de corte andaluz en el porteño barrio de Belgrano¹⁶³.

Los años precedentes a la etapa peronista¹⁶⁴ se vieron marcados por la alternancia entre periodos democráticos y golpes de Estado. Así por ejemplo el 6 de septiembre de 1930 se produjo el primero de una serie de golpes militares – dentro del cual se encontrará Juan Domingo Perón – que llevó al derrocamiento del presidente Ramón Castillo. Tras este golpe se inició la que fue denominada como Década Infame.

Por otro lado, el modelo económico parecía quedarse obsoleto en un país fuertemente influenciado por la política exterior. Como ya se viera en el epígrafe 3.4 el 4 de Junio de 1943 se produjo una revolución de sesgo clerical-fascista promovida por el GOU¹⁶⁵. En estos términos el gobierno de Edelmiro Farrel expulsaría a Miguel de Molina del país.

¹⁶¹ Como se verá en epígrafes posteriores, Argentinita Vélez participó en la película *Esta es mi vida* (1952) protagonizada por Miguel de Molina y dirigida por Adolfo Viñoly.

¹⁶² MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p.247.

¹⁶³ HERRERA, Carlos. *Op. Cit.*

Según la entrevista realizada por Carlos Herrera a Miguel de Molina, en este periodo Miguel se asienta en el barrio bonaerense de Belgrano, el mismo en el que Eva Duarte tenía su vivienda antes de convertirse en Eva Perón/Evita, barrio en el que también residió durante un breve tiempo Concha Piquer. A este último respecto, cabe destacar que según Manuel Román, Eva Duarte se casa con Juan Domingo Perón en la casa de Belgrano de Concha Piquer el 12 de octubre de 1945. Sin embargo según Juan Carlos Torre, el enlace se produce en la localidad de Junín – posible lugar de nacimiento de Eva Perón – poco después de la excarcelación del Coronel Perón, es decir después del 22 de Octubre de 1945.

ROMÁN, Manuel. *Op. Cit.* (2008).

TORRE, Juan Carlos. *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1945)*. Buenos Aires (Sudamérica) (2002), pp. 24-49.

¹⁶⁴ Los datos utilizados para elaborar este epígrafe han sido extraídos de:

ABAD DE SANTILLÁN, Diego. *La F.O.R.A. [texto impreso]: ideología y trayectoria del movimiento obrero revolucionario en la Argentina*. Buenos Aires: Proyección (1971).

¹⁶⁵ Grupo de Oficiales Unidos: logia militar dirigida por coroneles y tenientes sin mando de tropa. En 1944 Juan Domingo Perón tomaría el mando del GOU y dirigiría la revolución.

Mientras el artista deambulaba entre España, México, Venezuela, Colombia y Uruguay, el Coronel Perón entraba en contacto con el que sería su propio gobierno:

Allí [refiriéndose a la estancia de Perón en Mendoza] tuvo la oportunidad de frecuentar y hacer amistad con varios oficiales que más tarde lo acompañaron en su carrera política; entre ellos el teniente coronel Domingo Mercante¹⁶⁶, luego su mano derecha¹⁶⁷.

En 1945, a fin de lograr que el país fuese admitido en las Naciones Unidas, Argentina le declara la guerra a Italia y Alemania. Aunque no se enviaron tropas argentinas al frente, esto se tradujo a nivel interno en la destitución de las cátedras en la enseñanza que estaban en manos de los nacionalsocialistas, restableciéndose así el sistema de libertades. El oportuno interés de Perón por la justicia social dio un giro en la política interior del país, lo que llevó al nacimiento de los *descamisados*¹⁶⁸ y en octubre de 1945 a su propia encarcelación, la cual fue resuelta poco después debido a las protestas populares:

Fue él [Perón] quien supo ofrecer en esos momentos difíciles dos cosas de las que carecía la Revolución de Junio [se refiere a la revolución del 4 de Junio de 1943]: un programa social y económico y una apertura hacia grupos estratégicos de la sociedad.¹⁶⁹

Poco tiempo después, Juan Domingo Perón contraería matrimonio con la actriz de radioteatro Eva Duarte, quien a partir de ese momento pasaría a ser María Eva Duarte de Perón, y más tarde sería conocida como Evita, lazo de unión entre la presidencia y el pueblo en la *era del justicialismo social*. Tras la convocatoria electoral de 1946, Perón se convertiría en presidente del país y Eva en su mano derecha activa, pasando a desempeñar un papel atípico:

La lealtad a Perón se hizo extensiva a Evita. Después de 1946, ésta emergió del segundo plano y fue ganando responsabilidades que desbordaron bien pronto el lugar pasivo tradicionalmente asignado a las esposas de los presidentes¹⁷⁰.

Fue ese papel atípico el que permitió a Miguel de Molina regresar al país rioplatense:

¹⁶⁶ Miguel de Molina mantendría correspondencia con Domingo Mercante, tal y como muestra la documentación de su archivo personal. Signatura: M.MOLINA/2/12. Puede verse una muestra digitalizada de esta correspondencia el Anexo IV. Descripción del archivo. M.MOLINA. Relación de contenido y signaturas: cartas.

¹⁶⁷ TORRE, Juan Carlos. *Op. Cit.*, p.24.

¹⁶⁸ PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: C.S. Ediciones (2004)

¹⁶⁹ TORRE, Juan Carlos. *Op. Cit.*, p.24

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 49.

Más tarde me enteré de lo que hizo Evita. Pidió a la policía mi prontuario, y como en él no había absolutamente nada en mi contra, le “sugirió” al jefe de la policía que no me complicaran la vida y me dejaran entrar en el país. Yo no olvidaría jamás lo que esa mujer hizo por mí.¹⁷¹

Si se rescata la cita anteriormente expuesta:

Formé la compañía con Laberinto y Terremoto, dos fenomenales bailarines gitanos, el gran guitarrista Esteban de Sanlúcar, seis bailarines solistas, clásicos y españoles. Aurelio de Vedia, Nelda Topacio, Cristina y Moll, Lolita Beltrán, Argentinita Vélez y Maruja Gómez.¹⁷²

Prácticamente al mismo tiempo en que se inauguraba el régimen de Perón, Miguel comenzaría sus actuaciones trazando una carrera que resultaría imparable durante los próximos años, años en los que no abandonaría sus piezas clave como *La bien pagá* y *Ojos verdes* a la vez que introducía nuevas canciones y números, ampliando su repertorio, como por ejemplo *Don Triquitraque*. Destaca la frecuencia con que incluye *Suspiros de España* en sus actuaciones, para las cuales diseña la escenografía, dirige la escena, coreografía los bailes y se permite realizar sus propios arreglos en los números musicales añadiendo el mencionado pasodoble de Antonio Álvarez Alonso (1867-1903), tal y como sucede en *Estampa del Espartero*¹⁷³, así:

(...) la canción patriótica popular sobre el amor y el ansia de España, se convierte en el punto de referencia de una identificación colectiva más allá de todas las diferencias político-ideológicas, en la canción utópica de una identidad nacional compartida.¹⁷⁴

No es este el único dato relevante en la actividad artística del intérprete de la canción española, puesto que es también en este momento cuando forma su propia compañía, a la que bautizó Compañía de Bailes y Canciones Españoles, nombre que no mantendría estable, y para la cual adquiriría un repertorio propio de partituras¹⁷⁵. Tal y como muestran los programas de mano, parte documental del APMM por la BNE, entre 1947 y 1951¹⁷⁶ el artista celebró al menos diez

¹⁷¹ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.12.

¹⁷² MOLINA, Miguel de. *Op. Cit.* p.247.

¹⁷³ LÓPEZ QUIROGA, Manuel; LEÓN, Rafael. *Estampa del Espartero*. Repertorio propiedad de Miguel de Molina. Arreglo de Miguel de Molina. Compañía de Bailes y Canciones Españoles. Signatura: M.MOLINA/14/2.

¹⁷⁴ JÜNKE, Claudia. “Pasarán años y olvidaremos todo. La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”. En: *Lugares de memoria de la Guerra Civil*. Barcelona: Ediciones Glénat (2006), p.109.

¹⁷⁵ Las partituras del APMM de la BNE son muestra de esta adquisición. Signaturas: M.MOLINA/13 - M.MOLINA/15.

Se recomienda ver las muestras digitalizadas de estas partituras en Anexo IV. Descripción del archivo. M.MOLINA. Relación de contenido y signaturas: partituras.

¹⁷⁶ Signaturas: M.MOLINA/3/1 - M.MOLINA/3/16.

espectáculos de carácter periódico, es decir con al menos dos actuaciones diarias, varios de los cuales son parte de un ciclo o temporada, además de tres actuaciones más en cuyo programa no consta la fecha y que podrían ser atribuidas a este periodo.

En 1947, mismo año en que Eva Perón se embarcaba en una gira europea que duraría sesenta y cuatro días, siendo los dieciocho primeros dedicados a España (6-24 de Junio), fallece Josefina Molina, madre de Miguel de Molina. Resulta impensable que el artista no se desplazara a Valencia al sepelio –teniendo en cuenta la preocupación que siempre tuvo por el bienestar de su madre ocupándose de su manutención desde 1937 hasta el momento del fallecimiento, así como de los gastos generados por el entierro¹⁷⁷ – sobre todo en un momento de la vida política española que le era propicio para tal desplazamiento, pues tan solo hacía un mes que Eva Perón había pasado por el país y aún se encontraba inmersa en su gira *del arcoiris*¹⁷⁸. Sin embargo de ser esto así, no existen documentos que prueben la posible existencia de un viaje de Miguel de Molina a España en agosto de 1947, hecho que tampoco es mencionado en su autobiografía.

Tras el regreso de Eva Perón a Argentina, la política del país se reavivó y *Evita* comenzó a ser considerada como una figura política trascendental, hecho que se vio impulsado con la aprobación del sufragio femenino en 1947. En 1948 nacería la Fundación Eva Perón ocupada en labores de beneficencia, cultura y mujer. Tan solo un año después fundaría el Partido Peronista Femenino.

Por aquel entonces Miguel seguía disfrutando de una buena temporada en los distintos teatros bonaerenses. En este tiempo, los teatros no fueron los únicos lugares donde se centró la actividad del artista, ya que llegó a participar en Radio Belgrano y la recién estrenada televisión argentina. El intérprete comenzó a ser reconocido entre la alta sociedad del país, recibiendo invitaciones para diversos eventos, así como organizándose minutas en su nombre. A esto contribuyó la activa relación que mantenía con el régimen de Perón, muy especialmente con la Fundación Eva Perón, para la cual no solo intervino en actos benéficos, sino que llegó a actuar, en al menos cuatro ocasiones en 1949, bajo el auspicio de ésta¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Esto puede observarse en las facturas y recibos de los pagos de la vivienda en la C/Císcar, 41 de Valencia, firmados por Miguel de Molina, piso que siguió manteniendo hasta 1957, momento en que se resolvió el contrato. Esta documentación civil, así como los documentos generados por el entierro pueden consultarse en las signaturas M.MOLINA/6; M.MOLINA/7; M.MOLINA/8. Muestras digitalizadas en Anexo IV. Descripción del archivo. M.MOLINA. Relación de contenido y signaturas: documentación civil y personal.

¹⁷⁸ Nombre que recibió la gira europea de Eva Perón.

¹⁷⁹ Entre los años 1947-1949 la Fundación Eva Perón organizaba funciones gratuitas o de precio reducido en el Teatro Colón como consecuencia del antiperonismo de la élite cultural. Tal y como muestra el APM de Miguel de Molina, custodiado en la BNE, existen cuatro actuaciones en 1949 celebradas en Teatro Colón, dos de las cuales indican específicamente que son a beneficio de la Fundación Eva Perón. Signaturas: M.MOLINA/3/5-M.MOLINA3/8.

Según TORRE, Juan Carlos. *Op. Cit*, p.483:

El año 1952 llevaría al intérprete a volver a probar suerte en el cine¹⁸⁰ bajo la dirección de Román Viñoly Barreto¹⁸¹, cineasta con una de las carreras más desparejas, puesto que no se especializó en un único estilo. *Esta es mi vida*, así se llamó la película que retrataba a un Miguel de Molina polifacético en sus actuaciones por Argentina. Su argumento débil no decae ante la superposición de cuadros musicales al estilo de *Melodías de Broadway* (1929).

El 23 de Julio de ese mismo año fallece Eva Perón, dejando a sus espaldas una rica trayectoria política que tras el día del *renunciamiento*¹⁸² nunca llegó a culminarse, dos libros de memorias¹⁸³ y la oportunidad de que la mujer participara activamente en el rol político-social:

*El impacto de Evita en la vida política argentina fue apreciable a pesar de no haber alcanzado la vicepresidencia, y su gestión afectó, indudablemente, a todas las mujeres argentinas, hasta a aquellas que la rechazaban visceralmente.*¹⁸⁴

De su fallecimiento el propio Miguel diría:

*Lo sentí mucho por ella, y por muchos argentinos. Yo nunca entendí la política de aquellos tiempos. Sé que tenía enemigos, pero también sé que paló muchos sufrimientos de gente humilde. Y de ella yo siempre recibí comprensión y ayuda, en momentos en que sólo conocía la persecución y el ensañamiento.*¹⁸⁵

Si *el paso a la inmortalidad* de Eva Perón marcó un antes y un después en la vida política y social de los ciudadanos argentinos, los años que seguían no dejarían indiferente a Miguel de Molina a nivel profesional. Quizá el cambio más relevante fue el hecho de que dejara atrás los teatros habituales en que solía actuar – es decir, el Teatro Nacional, el Teatro Auditorium y el Teatro Odeón, junto a otros teatros menores – para trasladarse al Teatro de la Comedia y en menor medida al Teatro Artigas.

De todas las actuaciones realizadas en este periodo y de las que se tiene constancia en el APMM custodiado en la BNE, la más llamativa es la colaboración entre la Compañía de Carmen

(...) la casi totalidad de los escritores, artistas y universitarios liberales y democráticos fueron antiperonistas (...) los intelectuales peronistas fueron muy contados, más contados fueron entre ellos quienes gozaban de prestigio y reconocimiento en el ámbito de la cultura.

¹⁸⁰ Las anteriores películas en la que había participado Molina – *El suspiro del moro*, *El padre chuflillas* y *Luna de sangre* – no habían llegado a ser estrenadas debido a la censura del régimen franquista. Sólo *Luna de Sangre* lograría ver el proyector en una única sesión en Madrid de la que no existe documentación. El 12 de Julio de 1950 ésta se estrenaría en el Teatro Glücksmann de Buenos Aires. Anuncio con publicidad de la película. Signatura: M.MOLINA/3/9.

¹⁸¹ MARTÍNEZ, Adolfo C. “Román Viñoly Barreto”. En: *Diccionario de directores del cine argentino (de comienzos del sonoro a nuestros días)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (2004).

¹⁸² El 31 de Agosto de 1951 Eva Perón anunció su renuncia a la vicepresidencia del país en las elecciones venideras. Este día fue apodado por el pueblo argentino como *día del renunciamiento*.

¹⁸³ Eva Perón escribió *La razón de mi vida* (1951) y *Mi mensaje* (1952).

¹⁸⁴ TORRE, Juan Carlos. *Op. Cit.*, p.485.

¹⁸⁵ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.12.

Amaya y Miguel de Molina en una combinación de espectáculo español junto con la representación de *El Amor Brujo* de mano de los Amaya, celebrada en 1950¹⁸⁶, en el Teatro Artigas. De este modo vuelve a relucir la importancia que tuvo esta obra sobre la vida artística del bailarín, intérprete de copla, diseñador, escenógrafo y escritor, desde que la conociera en su juventud y cuyos pies la bailaran en 1934, como “El Espectro” de Antonia Mercé.

Es destacable la disminución progresiva en la actividad del artista que se aprecia acentuada en el mencionado archivo, pues existen años de los que no se conservan datos. Sin embargo, parece apreciable que esta disminución fue ligada al hecho de que *al final sólo íbamos los nostálgicos*¹⁸⁷, junto con el peculiar carácter de Miguel, quien como artista de la escena, siempre consideró su presencia física como un elemento imprescindible a la hora de atraer al público:

*Yo sabía que para mi género, con mi obligación de ser una belleza en los escenarios, no me quedaba mucho tiempo.*¹⁸⁸

En 1955:

*En la Argentina pasaron políticamente cosas que hicieron muy difícil la convivencia y que me recordaron el clima de nuestra postguerra. En 1955 con la llamada Revolución Libertadora, Perón se fue al exilio.*¹⁸⁹

El artista se desplazó hasta Chile donde ofreció una serie de actuaciones en el Teatro Pacífico, junto a su Compañía de Arte Folklórico Español¹⁹⁰. Para el público chileno, la historia del artista resultaba mucho más luminosa a sus ojos, de la que había resultado para los cronistas españoles de la época y posteriores. Sin duda Miguel de Molina no pasaba desapercibido. Su arte: la provocación:

Miguel de Molina, Artista de Leyenda.

Miguel de Molina actúa en el Teatro Pacífico, con su compañía de Arte Español. Todos los empresarios de Chile han tratado en los últimos años de presentar al público de Santiago al más extraordinario intérprete del género español de todas las épocas, sin conseguirlo hasta ahora, por el alto sueldo del afamado artista y por su natural exigencia de imponer una sala digna de su prestigio mundial. Porque Miguel de Molina, es eso...un artista único en su género, una atracción para el público de tal fuerza, que al solo influjo de su nombre se han hecho temporadas de un éxito sin parangón con artista de cualquiera fama y nacionalidad Miguel de Molina es el creador de un género popular que ha elevado a alturas insospechadas con el milagro de sus creaciones.

¹⁸⁶ Programa de mano. Signatura: M.MOLINA/3/10.

¹⁸⁷ REY, Manuel. *Op. Cit.*

¹⁸⁸ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*, p.12.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ A lo largo de su trayectoria, la compañía de Miguel de Molina fue renombrada en diversas ocasiones.

Miguel de Molina ha cantado para reyes y grandes de España y para príncipes de toda Europa. En Lisboa, durante la guerra pasada, fue solicitada su presencia en una gran fiesta dada en honor del Príncipe Humberto de Saboya, heredero de la Corona de Italia, en el exilio por aquel entonces, Miguel de Molina fue la gran atracción de aquella memorable velada.

*En México y Buenos Aires, sus sensacionales presentaciones son recordadas como efemérides artísticas. Solamente como dato curioso, mencionaremos el que **en su temporada de estreno en Buenos Aires, en el Teatro Cómico, por concepto de propinas se hizo rico el boletero** de dicho teatro. Sus famosísimas blusas, diseñadas por él mismo, marcaron una nota de relieve en la moda femenina en Buenos Aires, fundándose una casa de alta moda que llevaba su nombre.*

*Los más famosos artistas y personalidades de Argentina se honraban con su amistad. Gregoria Martínez Sierra, célebre escritor, exclamó en el teatro, lleno de admiración: **¡MIGUEL DE MOLINA ES EL SUEÑO REALIZADO EN EL ARTE DE INTERPRETAR! NADA NI NADIE SE PARECE A ÉL...SU TALENTO ES SUPERIOR AL GÉNERO QUE PRACTICA.***

*Miguel de Molina ha ganado fortunas en sus temporadas y tuvo siempre un desprecio curioso por el dinero...**Sus fiestas en Buenos Aires**, en las que reunía a los más connotados del arte, de la política y de la sociedad, tenían la magnificencia y esplendor con que este gran príncipe del espectáculo y de la vida parecía **recordar su origen árabe** con detalles de ensueño de un cuento oriental.*

Este es el artista que se presenta en Santiago, y que causará la sensación que siempre produjo en todas las partes del mundo en donde tuvo ocasión de asombrar con su arte sin igual.¹⁹¹

Tanto para bien como para mal la figura de Miguel de Molina no ha dejado en ningún momento de estar sometida al visionado de lo subjetivo, de lo incierto, del rumor. Sirva este ejemplo de “lo exagerado”, como antes hubieron de servir aquellos en los que apenas se le mencionaba si no era con desprecio. Los ardides publicitarios de este programa de mano pasan por aludir a hechos poco o nada verídicos, siendo el más llamativo de todos sus actuaciones para *reyes y grandes de España y para príncipes de toda Europa*, cosa que, para más aclaración, nunca no se produjo.

En 1956 volvería al cine, esta vez bajo la dirección de Enrique Carreras, en *Luces de Candilejas*, un filme a color rodado en Uruguay que narra la vida de tres supuestos hermanos, un cantante de boleros, otro de tangos y un tercero de mambos, citados para una revista musical. Al parecer el argumento de la misma recibió severas críticas por la previsibilidad del argumento.¹⁹²

Tras la *Revolución libertadora* de 1955 que exilió a Perón, la política interior se recrudeció en Argentina. Para un Miguel de Molina, poco amigo de los militares, 1957 pintaba como el año en que habría de regresar a España a *levantar el piso de su madre*¹⁹³ pero también a ofrecer al público español sus últimas actuaciones:

¹⁹¹ Programa de mano. Signatura: M.MOLINA/3/18.

También en *Radiomanía*. Chile, N° 152, Noviembre 1955. Signatura: M.MOLINA/5/5.

En este artículo se anuncia las actuaciones de Miguel de Molina en el Teatro Pacífico.

¹⁹² Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra: *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* Buenos Aires, Editorial Corregidor (2001), p. 337.

¹⁹³ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit*, p.12.

*Y así llegué a mi tierra con los 49 años cumplidos. Me había ido con 37...Sin duda se notaba la diferencia.*¹⁹⁴

4.5. Últimas actuaciones en España (1957).

*(...) Miguel de Molina, el gran artista que, por todas partes y de triunfo en triunfo, ha sabido interpretar la canción española, con el corazón y el pensamiento puestos siempre en España.*¹⁹⁵

Así era el artista descrito por la prensa española en el año que retornó al país a recoger sus últimas pertenencias. No sabía el público – al que azarosamente sorprendió en una serie de actuaciones en las Fallas de Valencia y en el Florida Park del Retiro de Madrid – que aquel “viejo conocido” para algunos y ese “gran desconocido” para muchos, haría las maletas, por última vez, al bajarse del escenario.

Las circunstancias que le llevaron a actuar parecen poco claras, aunque la tendencia más fuerte parece señalar que fue Antonio Molina¹⁹⁶ junto a otra serie de personalidades quienes forzaron el reencuentro con el público español:

*¿Por qué acepté? No sé, tal vez porque quería mostrarle a la gente que nunca me había visto que mi arte era auténtico, más allá de mi leyenda de torturado y perseguido. Y aunque ya me pesaba la edad en el escenario, salí a la pista como un toro y el público, en gran parte figuras famosas, me ovacionó de pie.*¹⁹⁷

Se desconoce el tiempo exacto que el artista pasó en nuestro país antes de regresar a Argentina. Teniendo en cuenta que su primera actuación se celebró en marzo – coincidiendo con las Fallas – su estancia en España debió de abarcar casi todo 1957. Esto puede observarse en los recibos del pago del piso de la calle Císcar, vivienda materna, y que él siguió pagando hasta Enero de 1958 fecha en que se resuelve el contrato.¹⁹⁸

Iniciado 1958 el intérprete se embarcó por última vez en el *Conte Grande* con rumbo a Buenos Aires. Miguel de Molina se marchaba de su España natal y regresaba a su Argentina adoptiva

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ “Miguel de Molina sigue triunfando apoteósicamente en Madrid”. En: *ABC*. N° 16.026 21 de Julio de 1957.

¹⁹⁶ José Blas Vega, Manuel Román, y Máximo Díaz de Quijano defienden esta teoría.

¹⁹⁷ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit*, p.12.

¹⁹⁸ Miguel de Molina es demandado por José Soriano Valeo en nombre de Encarnación Navarro (propietaria de la vivienda arrendada) para la resolución del mencionado contrato.

Cédula de citación del juzgado municipal Distrito N°2 (Valencia), para la resolución del contrato del alquiler de la C/Císcar. Signatura: M.MOLINA/8/12.

para siempre. Las buenas críticas recibidas por la prensa, relacionadas con sus últimas actuaciones, no fueron motivo suficiente para quedarse, además llegaban tarde en un país que al artista le era ya desconocido:

*Regresé a mi casa de Belgrano, y al entrar me sentí como el que llega a un refugio,
al lugar que uno ha elegido o la vida le ha llevado.*¹⁹⁹

La España de la autarquía. La España de Franco. La España de Concha Piquer. La España que le expulsó y ahora le reconocía, ya no era su España. Miguel de Molina regresaba a su casa de Belgrano preparándose para su bajada de los escenarios.

4.6. Retirada de los escenarios (1960).

Tras una serie de breves actuaciones en 1959 en el Teatro la Comedia, el artista aceptó su retirada de los escenarios en 1960. El fracaso ante la que se convertiría en su última actuación en Rosario (Argentina), le hizo ver las ventajas de una “retirada a tiempo”.

Tal y como su biografía apunta, parece ser que a partir de 1960, Miguel se aisló a fin de escribir su historia. El tiempo y la edad le hicieron solitario y desconfiado²⁰⁰. Entregado a escribir una y otra vez las palabras que le aliviaran el sufrimiento²⁰¹ pero también las pasiones vividas en una tiempo pasado, al mismo tiempo que se dedicaba al comercio de antigüedades.

Hacia el final de su longeva vida sufrió algunas estrecheces económicas que solo salvó en la soledad de su hogar de Belgrano. En 1992 fue condecorado con la Cruz de la Orden de Isabel la Católica, poco después de despedirse del público para siempre en la entrevista que le concedió a Carlos Herrera en 1990.

*Subiste al caballo
te fuiste de mí,
y nunca otra noche
más bella de Mayo han vuelto a vivir.*²⁰²

El 4 de Marzo de 1993 el telón caería para siempre en la vida de Miguel de Molina.

¹⁹⁹ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit*, p.12.

²⁰⁰ MANSO, Carlos. *Correspondencia*. 9 de Marzo 2014.

Él ya vivía en un ostracismo, muy enojado por "Las cosas del querer", película que lo había traído del olvido, al recuerdo de su nombre.

²⁰¹ SALADE, Alejandro. “Nota preliminar”. En: *Botín de Guerra*. *Op. Cit*, p. 11.

²⁰² VALVERDE, Salvador; LEÓN, Rafael. *Ojos Verdes* (1933). Letra de la versión de *Ojos Verdes* interpretada por Concha Piquer.

Capítulo 5: Producción artística y recepción.

5.1. Producción.

El objetivo principal de este epígrafe es definir y analizar el repertorio interpretado por Miguel de Molina, que como podrá verse en las líneas que siguen, no ha sido revisado hasta el momento por ninguna de las publicaciones en las que se dedicaba un breve espacio a su biografía artística.

*(...) aquellas canciones hacían olvidar a muchos españoles las penurias por las que atravesaban. Si quiera por un rato. Unas canciones para sobrevivir.*²⁰³

Pese a sus orígenes, la copla se constituyó como símbolo musical de supervivencia en la España de la posguerra en la que sus letras resistieron y sobrepasaron los organismos censores del régimen franquista. Sí, la copla acompañó la infancia, juventud y madurez de aquellos que hubieron de crecer en la España de la “Gran Cruzada”, la España de la férrea moral. Sin embargo, el poso de la permisividad republicana no desapareció de sus letras. Así, la copla se constituyó como un género que proporcionaba la evasión de su intérprete y de su público. En una España en la que los excesos no se permitían, la copla excedió los límites de lo que por aquel entonces era considerado como “bueno” y “malo”.²⁰⁴

Es cierto que muchas canciones fueron mutiladas y adaptadas a la moral nacional-católica, basta con remitirse a *Ojos Verdes* donde el cambio es notable desde *apoyá en el quicio de la mancebía*, como marca la versión estrenada por Blanka Suárez en 1935 hasta *apoyá en la ventana de tu casa un día* como muestran las versiones de 1940²⁰⁵, y a las que Miguel de Molina se sumó. Transformaciones que se hacen aún más evidentes si se tiene en cuenta que la versión original compuesta por Rafael de León – en presencia de Federico García Lorca, Margarita Xirgú y Miguel de Molina – hacía referencia a un amor homosexual²⁰⁶, versión que nunca llegó a ver la luz, para transformarse en las interpretaciones de Concha Piquer – de una mujer a un hombre – y de Miguel de Molina, de un hombre a una mujer. Del mismo modo, se crearon nuevas canciones que hacían alusión a los patrones de comportamiento que esa “nueva moral” buscaba potenciar. Con tal fin

²⁰³ ROMÁN, Manuel. Los grandes de la copla. Una historia de la canción española. Madrid: Alianza Editorial (2010), p. 147.

²⁰⁴ REY, Manuel. *Op. Cit.*

²⁰⁵ Esta información ha sido extraída de:

Grandes creaciones de Miguel de Molina. Op. Cit. p. 31.

²⁰⁶ BARRACHINA, Emilio. La España de la Copla (1908). Documental. Andalucía: Canal Sur (2009) www.youtube.com/watch?v=FWw2Ksw5LQc (Consultado: Febrero 2014).

Este dato fue confirmado por Manuel Rey en: REY, Manuel: *Entrevista personal*. 30 de Diciembre de 2014.

nacieron coplas como *El beso* (1940), en cuyos versos se ensalza la pureza de la mujer española en sus amoríos: *la española cuando besa, es que besa de verdad*.

*Será el régimen de Franco el que dé el impulso vital y también mortal a la copla, nacida en los días de la República y reconvertida en canción española o andaluza para quienes pretenden olvidar su origen*²⁰⁷.

Si bien la copla como género contextualizó una época, no debe olvidarse que el cronotopo²⁰⁸ al que éstas se referían era bien distinto. Desde los tiempos de la república se trabajó la denuncia social disfrazada de folclore, tal es el caso de *La diputada* (1932), interpretada por Amalia Molina, pieza que reivindicaba un papel activo en la política para la mujer:

*En España la música ha sido tan importante como el pan. El cantar nos ha defendido de muchas cosas.*²⁰⁹

*Para mi generación, la copla remite a una infancia de posguerra y se asocia con imágenes concretas: las restricciones, el racionamiento, el estraperlo, los braseros, ciertos objetos, ciertas modas deliciosamente camp, los sonidos de la radio, las varietés en cines de barrio, los cancioneros de peseta en quioscos de compraventa e intercambio.*²¹⁰

De forma *naïve* por sus temas y sus formas, la copla se convirtió, en el periodo de actividad de Miguel de Molina, – etapa de mayor auge del género que comenzaría a agotarse en los años 60²¹¹ – en un termómetro social que no sólo expresaba la problemáticas de carácter social, sino que mediante la sonoridad de un tiempo anterior y la descripción de ambientes marginales y prohibidos, el público era remitido a otro tiempo, un tiempo pasado que para quienes nacieron y vivieron en los

²⁰⁷ BARRACHINA, Emilio. *Op. Cit.*

²⁰⁸ BAJTÍN, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus (1989).

En este ensayo el autor define el cronotopo como una realidad objetivable no inherente al sujeto – contrario a la idea kantiana de espacio y tiempo – siendo por tanto analizable. Esta idea puede ser extrapolada al texto de las coplas, tanto en cuanto contribuían a la definición de un tiempo y un espacio, con el que si bien el sujeto se sentía identificado, no pertenece al tiempo y espacio en el que se cantan, sin dejar de construir un contexto propio y único para cada copla. Puesto que los expertos consideran – véase Estado de la Cuestión – que las coplas constan de introducción, nudo y desenlace, es necesario que éstas describan o evoquen el marco espacio-temporal en que encuadran la acción. A su vez, la copla, en tiempos de la dictadura, remiten a un universo sonoro anterior en el que la situación socio-política de España era totalmente diferente. Al mismo tiempo se convirtieron en símbolo de las “dos Españas”, ya que independientemente de la asociación política de cada intérprete, las coplas interpretadas eran las mismas.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ MOIX, Terenci. *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés (1993), p. 16.

²¹¹ Muestra del agotamiento del género es el hecho de que los letristas y compositores que hasta la década de los 60 se habían dedicado a la composición de copla comiencen a trabajar en la corriente de la música comercial. Este es el caso de Rafael de León quien compuso la letra, entre otras, de la canción *Te quiero, te quiero* (1971) interpretada por Nino Bravo. Este dato aparece reflejado en:

BARRACHINA, Emilio. *Op. Cit.*

años anteriores a la dictadura, destilaba el aroma de la democracia. La copla se fundamentó como el elemento de continuidad entre la II República y el régimen de Franco, la música, las letras, los compositores, e incluso sus intérpretes – salvo para aquellos que hubieron de exiliarse, como es el caso de Miguel de Molina o Angelillo – eran los mismos que habían conocido en los tiempos republicanos, y la dictadura pronto comprendió la utilidad de mantener intactas las coplas como elemento de liberación ante la constricción del gobierno franquista.

El Amor y la Muerte. Las diferencias sociales. La suerte. La privación de libertad. La raza gitana. La mujer. La música dentro de la música, con especial atención a los cafés de marineros, con toda clase de matices y variaciones. De esto trataban las coplas que la España de la radio escuchaba todas las tardes. Así eran las coplas de Miguel de Molina. Reflejo de “lo social” en tres minutos y medio. Una introducción, un nudo y un desenlace a través del cual el oyente e intérprete vivían a través de otros ojos, verdes, tal vez.

El empleo de estas temáticas como producto de “lo español” no resulta extraño en el marco del régimen, pero sí llamativo en aquellos intérpretes y compositores que partieron hacia el exilio. Tanto en el caso de Salvador Valverde, compositor exiliado, como en el de Angelillo o Miguel de Molina, la copla no varió, no fue abandonada, sino que se fortaleció aún más si cabe. El género se convirtió en un retrato de la sociedad española, tanto dentro como fuera el país. Si en España era símbolo del “tronío” ibérico, en el exilio republicano se convirtió en la banda sonora que acompañó a sus intérpretes hasta él.

La copla de la España de Franco. La copla de la España Republicana. O simplemente la representación de la tragedia en la canción española. La copla nunca fue de sus intérpretes, sino de sus compositores, y muestra de ello es la amplitud del repertorio de cada uno de ellos, quienes constantemente incorporaban nuevas piezas a sus actuaciones. He aquí su universalidad. No eran obras a disposición de un cancionero²¹², sino al servicio de una necesidad social, de un contexto. La audiotopía²¹³ de una España lejana y desconocida y pese a que el intérprete podía efectuar sus propias “creaciones” sobre las coplas ya compuestas, no era labor del compositor escribir piezas serviles a las dotes del intérprete.

²¹² Entiéndase cancionero por intérprete de canción. Para más detalles ver Anexo I. Índice de términos.

²¹³ LABRADOR, Germán. “Audiotopías del Quijote en la música rock española (1978-1998). Estrategias de construcción de una identidad”. En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Coord. Begoña Lolo. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos (2010), pp. 665-682.

En este artículo el autor trabaja el concepto de audiotopía como aquella capacidad de la música para crear atmósferas concretas de tiempo y lugar, es decir para evocarnos un espacio y un tiempo determinados, de tal suerte que al escuchar determinada melodía en el momento preciso nos parezca que es la adecuada para una escena concreta puesto que cada vez que la escuchemos nos remitirá a un espacio y un tiempo manifiestos.

5.1.1. Repertorio.

El repertorio de Miguel de Molina no vivió de espaldas a esta realidad. Las escasas referencias hacia su persona en la bibliografía existente publicada²¹⁴, en las que únicamente se realiza una incompleta enumeración de las piezas interpretadas por el artista, dificulta el establecimiento de un repertorio concreto sobre el que analizar la presencia de la temática social. Incluso aún hoy, la única edición²¹⁵ que se ha elaborado sobre las coplas que en su día llegó a entonar, aparece incompleta al no incluir algunas de las piezas más reconocidas en su repertorio, como *La bien pagá*. Pese a ello, gracias a esta edición, a las partituras²¹⁶ y programas de sus actuaciones²¹⁷ presentes en el APMM, custodiado en la BNE, y a los catálogos de las casas discográficas La Voz de su Amo, Odeón y Regal es posible establecer el repertorio de Miguel de Molina en un total de cuarenta y seis coplas, once estampas costumbristas y diez canciones de carácter folklórico popular. Antes de comenzar a realizar el análisis temático de estas piezas, conviene recordar que estos datos no son ni mucho menos definitivos, puesto que están abiertos a constante revisión, sin embargo son los más completos que se han dado de la figura del intérprete hasta el momento.

En cuanto a la temática en las coplas²¹⁸ puede hacerse la siguiente clasificación:

- **La Mujer (11):**

En el repertorio de Miguel se encuentran once coplas cuyo objeto central es la mujer, bien como sujeto descrito, como es el caso de *La clavelona*, *La hija de Don Juan Alba*, *Rosa Pastora*, *Quintilla Gitana* y *Anilla la descará*, bien como descripción de los ambientes que la rodean. Así por ejemplo en términos actuales, coplas como *La niña de la ventera* y *Cara caracol* abordarían la

²¹⁴ Consúltase Estado de la Cuestión.

²¹⁵ *Grandes creaciones de Miguel de Molina. Op. Cit.*

A pesar de no recoger todo el repertorio interpretado por Miguel de Molina, este es el compendio más completo realizado hasta el momento. La obra cuenta, además, con un amplio catálogo de fotografías así como con una breve biografía que sin duda es la más cercana a la realidad mostrada por la documentación en el APMM custodiado por la BNE.

²¹⁶ El APMM, custodiado en la BNE, contiene diez juegos de partituras propiedad de la Compañía de Bailes y Canciones Españoles de Miguel de Molina. En cada juego puede apreciarse el tipo de orquestación que el intérprete utilizaba para la configuración de sus números, siendo éstos: cuarteto de cuerda, flauta, clarinete, saxofón – no presente en todas las piezas – y trompeta, así como percusión en función de la pieza a interpretar. Gracias a estas partituras no solo se observa el gusto del intérprete por una orquestación completa, aunque reducida, como acompañamiento de su voz y números de baile, sino que además puede apreciarse la libertad creadora de Miguel de Molina, quien sobre las mismas partituras indicaba la adición de otras piezas a interpretar. Este es el caso de *Suspiros de España*, indicación que se mantiene constante a lo largo de las diversas partituras, por lo que se aprecia el gusto por esta pieza en el exilio. Dado que la única indicación que aparece es la del título del pasodoble se desconoce cuál de las tres versiones existentes del mismo era la que se interpretaba en los espectáculos de Miguel de Molina.

Esto puede observarse en las partituras del APMM. Signaturas: M.MOLINA/13-M.MOLINA/15.

²¹⁷ Signatura: M/MOLINA/3.

²¹⁸ Únicamente se está analizando la temática de las coplas interpretadas por Miguel de Molina, es decir de las cuarenta y seis piezas que se corresponden a nivel estilístico y formal con este género. Fuera de este análisis quedarían las once estampas costumbristas y las cinco canciones de carácter folklórico-popular. Para un mayor acercamiento al repertorio interpretado por Miguel de Molina se recomienda consultar el Anexo IV.

descripción de situaciones de violencia de género. Esto no quiere decir en ningún caso que estas piezas se constituyan como crítica o denuncia social, sino que dentro de la descripción de ambientes y situaciones, ésta sería la temática que rodea a estas coplas. Es importante tener claro esto, ya que en contexto, lo que hoy consideraríamos una situación de maltrato no lo era en aquel entonces, y por tanto estas dos piezas describen pero no emiten un juicio ante tal situación que aparece retratada con normalidad.

De igual modo, los ambientes marginales en torno a la mujer como protagonista, no quedan exentos de representación en el repertorio interpretado por Miguel de Molina. Tal es el caso de *Ojos verdes*, *Rosa de pasión*, *La bien pagá*, y *Lola, la de los brillantes*.

- **Amor (19):**

El amor, en sus distintas vertientes, sería otra de las grandes temáticas abordadas en las coplas del malagueño, constituyéndose como el tema más recurrente en sus interpretaciones. Así por ejemplo entre las coplas de conquista amorosa se encontrarían *No me digas que no* y *Ana María (la fea)*. Sin embargo, la copla destaca por la acentuación del aspecto trágico y dramático del amor, de este modo la infidelidad y la traición queda representada en coplas como *Mardito sea el dinero*, *Triniá*, *Yo no me quiero enterar*, *Mi pena* y *Callejuela sin salida*. El amor prohibido es descrito en *Lola Clavijo* y *Carcelera*, mientras que la pasión, los romances trágicos, el abandono y la pérdida del ser amado queda expuesto en piezas tales como *Te lo juro yo*, *El cariño que te tengo*, *Dime que me quieres*, *La rosa y el viento*, *Agüita del querer*, *Me da miedo la luna*, *Maldita seas*, *La niña caracola*, *Dos cruces* y *No te mires en el río*.

- **Muerte (7):** *Manolo Reyes*, *Catalina*, *Araceli Flor de Nardo*, *Salomé*, *Sevillanas del Espartero*, *Testamento Gitano* y *Mi Rita Bonita*.

- **Suerte (1):** *Dios te ampare*

- **Costumbrismo (9):** *Pregón del avellanero*, *Canción del ole*, *Compuesto y sin novia*, *Don triquitraque*, *Coplas de la bamba*, *Échale guindas al pavo*, *El beso*, *Soy de la raza calé* y *Leré, leré*.

Sin embargo, las coplas no son monotemáticas sino que utilizan varios elementos de los anteriormente descritos para la construcción de su discurso. Así si se retoma de nuevo el ejemplo de *El Beso*, ésta copla – nacida como pasodoble – se ha tomado como exponente del ideal costumbrista y de carácter español puesto que atiende a la moralidad de la sociedad española del nuevo régimen, y muy concretamente a la moral femenina, por lo que la mujer es otro elemento a destacar en esta pieza.

Del mismo modo sucede con *Yo no me quiero enterar* o *Callejuela sin salida*, ambas referidas a la traición y la infidelidad como objeto principal, pero también asociables al argumento del amor prohibido. Otro ejemplo similar lo constituye *Catalina*. Si bien la copla alude a la muerte trágica de su protagonista, ésta no deja de ser una mujer que fallece ante la tristeza producida por el infortunio amoroso.

Un caso peculiar lo constituiría *Ojos Verdes* puesto que a lo largo de las distintas transformaciones que sufrió desde su propia composición hasta su interpretación, pertenecería a diversas categorías, tan relacionadas entre sí como diferentes. Si se remite el estudio a la versión original no pública en la que se trataba un amor homosexual, entonces podría clasificarse no sólo como tal, sino también como un amor prohibido – puesto que en el contexto del que se habla, la homosexualidad no solo no estaba socialmente aceptada, sino que además, como en el caso del régimen franquista, era perseguida. – Sin embargo, si se remite a la versión de 1935 y que se mantendría hasta que el organismo censor hiciera aparición, el verso *apoyó en el quicio de la mancebía* remite a un ambiente de prostitución y marginalidad, tal y como ha sido clasificada en la lista anterior. Finalmente, tras la modificación de dicha copla por medio de la censura²¹⁹, la historia quedaría revestida como una escena de amor.

Por otro lado, de las 46 coplas interpretadas por Miguel de Molina, sólo cerca de la mitad fueron grabadas por las casas discográficas La voz de su amo, Odeón, Regal²²⁰ y Music Hall así como también formaron parte de las distintas bandas sonoras originales de los filmes en que participó²²¹. Pese a ello, constituyen un número escaso de grabaciones, todo apunta a que durante su exilio artístico, Miguel no fue gran partidario del arte de capturar la voz. El hecho de no dejar un gran número de grabaciones, o “de no dejarse grabar”, pudo constituir una forma de atraer al público hasta sus actuaciones en directo, y la radio – en el caso de la emisora argentina Radio Belgrano, para la que actuó de forma asidua tres noches por semana durante la temporada de 1950²²² - como medio

²¹⁹ Es importante tener en cuenta que dicha copla no fue modificada de inmediato por el organismo censor, y en ningún caso fue la prostitución – legal en España hasta 1957 – la causa de la “reforma” de la letra, sino el componente de orgullo con que la fémina protagonista entonaba la copla. Luego volvía a relucir la “moral” del régimen que, aun no pronunciando el nombre de Miguel de Molina en los programas de radio, seguía emitiendo *La bien pagá*.

REY, Manuel. *Entrevista personal*. (30 de Diciembre de 2013).

²²⁰ Destacan la grabación de *Ojos Verdes* y *La Bien Pagá* difundida por la casa discográfica Regal en 1950 y 1957. Pese a la censura, las piezas claves de Miguel de Molina seguían editándose y escuchándose, pero era precisamente esa censura la que restringió la difusión de las creaciones del artista a sus dos coplas más célebres, o simplemente las más conocidas por el público español que aún hoy sigue ajeno a la envergadura de sus espectáculos en Argentina.

²²¹ Éstas películas son: *El suspiro del moro* (1936), *Luna de Sangre*, *El Padre Chufllillas*, ambas de 1940, *Pregoneros del Embrujo*, *Pepe Conde* y *Manolo Reyes*, ambas de 1941, *Esta es mi vida* (1952) y *Luces de Candilejas* (1956).

²²² No está clara la fecha de la temporada en la que Miguel de Molina entró a actuar en LR3 (Radio Belgrano), ya que aunque según la prensa las emisiones comenzarían a partir del 14 de Abril – fecha anecdótica, puesto que era el

de difusión y publicitario de dichas actuaciones, así como de su contenido. Es justo afirmar, que Miguel de Molina no era un mero cantante, sino un intérprete cuyas polifacéticas dotes para la escena, entre las que se encontraba la danza, la escenografía y el vestuario, resultaban mucho más atractivas visualmente y en directo, de lo que podía resultar su voz a través de una grabación, despojada del resto de elementos.

Como ya se señalara en líneas anteriores, las coplas no pertenecían a sus intérpretes sino a sus autores, y como tal éstas podían ser interpretadas por cualquier cancionero que así lo deseara. Por mucho que pueda pesar, Miguel de Molina no fue pionero en estrenar en comparación a otros intérpretes, como Concha Piquer, quizá porque el dinero nunca le acompañó lo suficiente como para disponer de quien le compusiera personalmente, o porque no creyó en esa necesidad de disponer de material inédito si podía hacer inéditas dichas piezas en sus continuas creaciones. Así, de las cuarenta y seis coplas que conformaban su repertorio sólo nueve fueron estrenadas por él, siendo éstas: *La bien pagá*, *Te quiero Carmelilla*, *Pregón del Avellanero*, *No me digas que no*, *La bamba*, *Sevillanas del Espartero*, *Cara caracol* y *La Rosa y el viento*. De las piezas citadas anteriormente, todas – salvo *La bien pagá* y *Te quiero Carmelilla* – fueron concebidas con fines cinematográficos para los filmes que realizó con Claudio de la Torre y José López Rubio entre los años 1940 y 1941:

*Siendo niño, en los primeros años de la posguerra española, me llamó la atención un cortometraje cuyo director fue el granadino – amigo de Lorca y uno de los primeros cineastas españoles llamado a Los Ángeles para colaborar en las versiones en castellano – José López Rubio, cuando el artista interpretaba "La rosa y el viento", bajando por la puerta de la Justicia de la Alhambra. Aquel artista era especial para los ojos de un niño, pues no era un héroe musculoso mosquetero, pirata o guapo enamorado de Greta Garbo. Su figura te lanzaba, te ofrecía, un ambiguo mensaje de hombre alado, frágil y con voz muy alejada a los intérpretes que emergían o estaban ya, durante la República, consolidados: Voz jonda y rota no de cantaor sino de cancionero, sin el virtuosismo de Angelillo, aunque sí con un quiebro, casi femenino y sutil, acorde con su paso cercano al bailarín: gesto y voz extraña.*²²³

aniversario de la proclamación de la II República Española – no consta el año. Sin embargo, de la correspondencia mantenida con Jaime Yankelevich (dos cartas en 1950) – director de la cadena – conservada en el APMM, puede suponerse 1950 como el año en que el intérprete ofrecía actuaciones radiadas. Signatura: M.MOLINA/2/15.

²²³ LOXA, Juan de. *Correspondencia*. (3 de Mayo de 2014).

Juan de Loxa (Granada, ca. 1944) es poeta y periodista, director de la Casa Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros (Granada), desde su fundación en 1986 hasta 2006. Su andadura literaria se inicia formalmente con la fundación, en 1967, de "Poesía 70", programa radiofónico que se emite desde Radio Popular de Granada. En 1969 el [Manifiesto Canción del Sur](#), una reivindicación de los valores de la canción de autor y la dignidad de la copla andaluza, dentro de un contexto de activismo cultural y político. El manifiesto tiene gran proyección desde su nacimiento, y de él emergen cantautores como Carlos Cano, Antonio Mata, Enrique Moratalla, Esteban Valdivieso, Miguel Ángel González, Antonio Fernández Ferrer y Ángel Luis Luque.

Aunque cuenta con numerosa obra inédita, publica los poemarios *Las aventuras de los...* (1971), *Y lo que quea por cantar* (1980), *Crimen maravilloso* (1980), *Christian Dios en cada rincón de mi cuerpo* (1982), la antología *Echad*

Compositores y letristas trabajaron siempre de forma conjunta. No puede hablarse de Juan Mostazo (1903-1938) sin nombrar a Ramón Perelló (1903-1978).

Frente a este dúo de compositor-letrista se encontrarían los tríos conformados por Antonio Quintero (1895-1977), Rafael de León (1908-1982)²²⁴ y Manuel Quiroga (1899-1988) y Salvador Valverde (1895-1975), Rafael de León y Manuel Quiroga, y que solo sería igualado por el otro trío conformado por José Antonio Ochaíta (1905-1973), Juan Solano (1921-1992) y Xandro Valerio (1896-1966)²²⁵.

*A ese trío se le considera autor de los mejores espectáculos folclóricos y de canción española. (...) Quintero se ocupó fundamentalmente de escribir sainetes o "sketchs", además de dirigir el espectáculo en general. (...) León, magnífico poeta muy influenciado por García Lorca, firmaba las letras de las canciones, a las que el maestro Quiroga ponía una maravillosa música de raíces sureñas.*²²⁶

la culpa a Mame (publicada en Argentina). Escribe también textos dramáticos concebidos para espectáculos de música y danza. Así, el bailar y coreógrafo Mario Maya estrena dos obras suyas de contenido gitano-andaluz, los espectáculos *Ceremonial* (1975), montaje pionero en cuanto a nuevos planteamientos del género, y el musical jondo *¡Ay!*, presentado en teatros como La Fenice de Venecia o el Carnegie Hall de Nueva York, así como en París, Berlín, Tokio, Buenos Aires o México D.F.

Dentro de su faceta musical su faceta musical es autor de innumerables letras y de temas para cantautores como Enrique Moratalla. Sus textos han servido de inspiración Francisco Guerrero, autor de obras como *Jondo*.

Esta información ha sido extraída de la web oficial del autor:

Juan de Loxa. <http://www.juandeloxa.com/> (Consultado: Mayo 2014)

²²⁴ PINEDA NOVO, Daniel. *Rafael de León, un hombre de copla*. Jaen: Almuzara (2012).

El libro de Daniel Pineda Novo, no solo no aporta datos relevantes sobre la vida de Rafael de León, sino que además destaca por la escasez de documentación ofrecida, lo que le lleva a realizar especulaciones tales como que Miguel de Molina pudo influir de forma definitiva en la "amistad" mantenida entre Rafael de León y Juan Domingo Perón. Ahora bien, conviene recalcar que ni Rafael de León ni Miguel de Molina tuvieron una amistad con el general Juan Domingo Perón, más allá de una serie de intercambios de correspondencia en tono bastante cordial, sin llegar nunca al plano personal – no fue así en el caso de Miguel de Molina, y el mencionado libro no muestra pruebas de que esto fuese así con Rafael de León. – Si bien el acercamiento al régimen de Perón por ambos personajes llegó de mano de la copla, en el caso de Miguel como intérprete y en el de Rafael de León como letrista. Vuelve a hacerse patente la problemática que atiende a la definición de la copla como género, sus compositores y sus intérpretes. Este hecho puede observarse cuando el autor, incorrectamente señala lo siguiente en la página 97 del mencionado libro:

La canción andaluza, también llamada copla, nace en 1942, cuando el torero Antonio Márquez Serrano [pareja de Concha Piquer] (1898-1988) (...) unió por primera vez a Rafael de León, Manuel López-Quiroga y Antonio Quintero.

La copla, reconocida así como género, comenzó a trabajarse en la década de 1930, fecha en la que comenzaron a colaborar Rafael de León, Manuel López-Quiroga y Salvador Valverde – sustituido en 1939 por Antonio Quintero, tras el exilio del primero. – El hecho al que alude Pineda Novo es a la creación del espectáculo *Ropa tendida* compuesta por estos tres autores, de forma específica para Concha Piquer. Sin embargo, no debe olvidarse que en ningún caso un género musical no nace de forma espontánea, sino que es la culminación de un proceso evolutivo.

²²⁵ La información correspondiente a los autores puede haber sido extraída de:

BALBUENA, Sonia. *Op. Cit.*

Digno de mención es el siguiente ejemplar:

MOSTAZO, Juan. *Grandes obras del Maestro Mostazo*. Madrid: Fiesta en Triana (2002), p.3.

ROMÁN, Manuel. *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. *Op. Cit.*, p.36.

VALVERDE CALVO, Salvador. Salvador Valverde (1895-1975). Extracto para Internet de una extensa biografía escrita por Salvador Valverde Calvo. <http://www.autores.org.ar/svalverde/index.htm> (Consultado: Marzo 2014).

²²⁶ ROMÁN, Manuel. *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. *Op. Cit.*, p.33.

Si bien Miguel de Molina interpretó coplas de los mencionados autores, estos no aparecen representados de forma uniforme en el repertorio seleccionado por el intérprete, a pesar de ser los autores más representativos dentro del repertorio de Miguel de Molina, no son los únicos. Si se analiza el repertorio en función de su autoría, en el siguiente listado – en orden descendente de número de títulos interpretados por Miguel de Molina – puede observarse lo siguiente:

Rafael de León y Manuel López-Quiroga²²⁷ (12): *La niña de la ventera, Catalina, Me da miedo la luna, Pregón del avellanero, No me digas que no, La bamba, Te lo juro yo, Dime que me quieres, Sevillanas del Espartero, La rosa y el viento y Lola la de los brillantes.*

Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga (7): *Lola Clavijo, Canción del ole, Cara caracol, Compuesto y sin novia, No te mires en el río, Callejuela sin salida y Leré, Leré.*

Salvador Valverde, Rafael de León y Manuel López-Quiroga (6): *Te quiero (Carmelilla), Rosa de Pasión, Ojos Verdes, Salomé, Triniá y Carcelera.*

Juan Mostazo y Ramón Perelló (6): *Ana María (“La fea”), La Bien Pagá, Échale guindas al pavo, Soy de la raza calé, Testamento gitano, Dios te ampare [bendiga]*

Antonio García Padilla y Carlos Castellanos (5): *Agüita del querer, La niña caracola, Mi Pena, Mi Rita Bonita y La hija de Juan Simón.*

Rafael de León, Antonio García Padilla y Manuel López-Quiroga (2): *Manolo Reyes y Maldito sea el dinero.*

Juan Mostazo y Joaquín de la Oliva (1): *Antonio Vargas Heredia.*

Vicente San Juan, José Antonio Ochaíta y Manuel López-Quiroga (1): *Araceli, flor de nardo.*

²²⁷ Es posible que parte del repertorio identificado como parte de la producción de Rafael de León y Manuel López-Quiroga, pertenezca también a Salvador Valverde, ya que como se ha explicado anteriormente, durante los años del franquismo se omitió el nombre del autor de las difusiones musicales radiadas, atribuyendo la autoría de sus obras exclusivamente a León y Quiroga.

Rafael de León, Florian Rey y Manuel López-Quiroga (1): *El cariño que te tengo.*

Rafael de León, José Antonio Ochaíta y Manuel López-Quiroga (1): *¡Maldita Seas!.*

Luis Rivas y Francisco Infante Florido (1): *La hija de don Juan Alba.*

José María Legaza (1): *Don Triquitraque.*

Carmelo Larrea (1): *Dos Cruces.*

Autoría sin identificar (3): *Rosa Pastora, Quintilla Gitana, Anilla la descará.*

Musicalmente, las coplas presentan una estructura delimitada por un texto estrófico, por lo que presentarían una parte A que siempre se repite, se correspondería con el estribillo, a la que se contraponen las distintas estrofas de la pieza. Las estrofas pueden ser musicalmente iguales entre sí, presentando así la copla una estructura ABAB; BABA; BAB; ABA. De igual modo la parte A correspondiente al estribillo puede presentar variaciones la segunda vez que se interpreta. Si las estrofas no son musicalmente iguales entre sí la estructura más común que adoptan estas coplas es la forma rondó tal y como muestran las coplas *No me digas que no* y *Me da miedo la luna*. A estas estructuras se añade en todas ellas una introducción instrumental al comienzo de cada copla. En el caso de las coplas interpretadas por Miguel de Molina, las estructuras más comunes son: Intro-BAB – tal es el caso de *Ana María (la fea)*, *Antonio Vargas Heredia*, *Te quiero*, *La niña de la ventera*, *Rosa de Pasión*, *Ojos verdes* *Mardito sea el dinero*, *Catalina*²²⁸, *Araceli flor de nardo*, *La bamba*²²⁹, *Canción del Ole*, *Te lo juro yo*, *El cariño que te tengo*, *Dime que me quieres*, *Triniá*, *Carcelera*, *La rosa y el viento* y *Maldita seas* – e Intro-BABA’, como sucede con *Lola Clavijo*, *Salomé*, *Compuesto y sin novia* y *Lola la de los brillantes*.

En origen, las coplas solían ser interpretadas por voz y guitarra. Sin embargo, Miguel de Molina se servía en sus actuaciones de una pequeña orquesta formada por un cuarteto de cuerda – dos violines, violonchelo y contrabajo – un oboe, una flauta, un clarinete y un saxofón, así como de una sección de percusión. En ocasiones esta pequeña orquesta era acompañada de un piano. Actualmente las reducciones de estas piezas que se encuentran a la venta son partituras de piano y/o

²²⁸ Esta copla incluye una coda al final

²²⁹ *Ibidem.*

guitarra y voz, aunque dentro del mundo de la interpretación resulta sorprendente cantar copla acompañado de un piano²³⁰.

En cuanto a la armonía, las piezas destacan por su sencillez, ya que su evolución armónica no difiere demasiado del plano general I-V-I²³¹; en ocasiones, a fin de satisfacer las necesidades del texto interpretado, se producen modulaciones hacia alguna dominante secundaria o al relativo mayor o menor, siendo ésta última el tipo de inflexión más común. Entre las tonalidades empleadas las más repetidas son re menor, la menor, mi menor, do mayor, sol menor y la mayor. Sin embargo, también existen coplas escritas en sol mayor, fa sostenido menor, si bemol mayor, do menor, mi mayor, si menor, fa mayor, mi bemol mayor, fa menor y re mayor.

A nivel melódico estas piezas destacan por la repetición de frases y motivos breves que oscilan entre los dos y cuatro compases de duración apareciendo representados de forma cíclica a lo largo de la obra. El ámbito de las melodías empleadas no suele ser mayor de una octava, esto aparece explicado por el hecho de que sus intérpretes no fuesen cantantes instruidos en la técnica vocal propia de los profesionales formados en conservatorios. Si bien no era norma que los compositores escribiesen sus piezas para un único intérprete, limitando sus creaciones a la versatilidad y capacidad de un único intérprete, la copla no era un género cultivado entre el sector musical formado académicamente, con lo cual sus intérpretes carecían de la técnica necesaria para la interpretación de otros géneros mayores, lo que en gran medida limita la composición de este género a una serie de patrones y características muy concretos, entre ellos la melodía.

Si se atiende al ritmo, cabe destacar la presencia de compases binarios inspirados en los palos del flamenco, en el caso de aquellas copla andaluzas o flamencas, siendo los más frecuentes los tientos, tangos, tarantos, las sevillanas, peteneras, zambras y el garrotín.

5.1.2. Colaboradores.

La versatilidad de Miguel de Molina en sus espectáculos dificulta el establecimiento de un conjunto claro de colaboradores a lo largo de su carrera artística. Si bien puede seguirse el rastro de los letristas y compositores de cuyo repertorio se sirvió para sus actuaciones, no parece tan evidente el grupo de personas con el que se relacionó y que contribuyeron al desarrollo de los mismos. Este hecho resulta especialmente arduo si se pretende hablar de su etapa en Argentina, dado que no parece que el artista se rodeara de “los grandes de la escena” para sus actuaciones, quizá en un afán de constituirse como el elemento principal de las mismas, o como símbolo de apertura de sus espectáculos a las nuevas y jóvenes generaciones del panorama artístico argentino.

²³⁰ REY, Manuel. *Op. Cit.*

²³¹ Tónica-Dominante-Tónica.

Fueran cuales fueran los motivos de la elección de los distintos elencos de los que se rodeó, tanto durante la vida de su Compañía de Bailes y Canciones Españoles, como en periodos anteriores a la misma, lo que sí es cierto es que se relacionó con distintos compositores, letristas, directores de cine y coreógrafos que ejercieron una fuerte influencia sobre su posterior desarrollo artístico.

A fin de comprender mejor la influencia que tuvieron las mencionadas relaciones con el panorama artístico de su época, se ha elaborado una tabla en la que se dispone el nombre del colaborador, el periodo de dicha relación y su localización geográfica. Para la confección de esta tabla se han elegido los nombres de aquellas personas que ya eran reconocidas en el panorama artístico antes que Miguel de Molina, y por tanto su relación causó un calado profundo en cuanto al desarrollo artístico posterior del intérprete.

	Nombre del colaborador	Periodo de la relación	Localización geográfica de dicha relación
COMPOSITORES	Manuel Quiroga (1899-1988)	1931-1960. Miguel de Molina incorporó las coplas compuestas por estos autores ²³² a lo largo de todo su periodo de actividad.	Miguel de Molina incorporó estas piezas a su repertorio, manteniéndolas activas tanto en España (1931-1942 y 1957) como en los años en que se mantuvo en activo en el exilio: Argentina (1942-1960), Uruguay (1946), México (1946) y Chile (1955).
	Juan Mostazo (1903-1938)		
	Carlos Castellano (1902-2002)		
	Vicente San Juan (se desconoce fechas de nacimiento y muerte)		
	Francisco Infantes Florido (fallecido en 1990)		
	José María Legaza (1898-1983)		
	Carmelo Larrea (1907-1980)		
LETRISTAS	Salvador Valverde (1895-1975)		
	Rafael de León (1908-1982)		
	Ramón Perelló (1903-1978)		
	Antonio Quintero (1885-1977)		
	Antonio García Padilla (fallecido en 1987)		
	José Antonio Ochaíta (1905-1973)		
	Antonio Martínez del Castillo "Florian Rey" (1894-1962)		
DIRECTORES DE CINE	Luis Rivas Gómez (1910-1980)		
	Antonio Graciani (fallecido en 1962)	1936	<i>El suspiro del moro/Alhambra</i> (España)
	Claudio de la Torre (1895-1973) ²³³	1941	<i>Manolo Reyes</i> (España: Cáceres)
			<i>Pregones del Embrujo</i> (España: Cáceres)
	José López Rubio (1903-1996) ²³⁴	1940	<i>Chufillas</i> (España: Cáceres)
			<i>Luna de Sangre</i> (España: Cáceres)

²³² Véase el epígrafe anterior para obtener un detalle mayor de la autoría de cada una de las piezas incorporadas.

²³³ REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel: *Vida y obra de Claudio de la Torre*. Tenerife: Idea (2007).

²³⁴ LÓPEZ RUBIO, José: *Homenaje a José López Rubio*. Madrid: Centro Cultural de la Villa (1990).

Las películas atribuidas a José López Rubio, en las cuales participó Miguel de Molina, y de las que salvo la cartelería no se conservan las cintas no aparecen en el catálogo de obras de José López Rubio de este libro. Este hecho

		1941	<i>Pepe Conde</i> (España: Cáceres)
	Román Viñoly Barreto (1914-1970) ²³⁵	1952	<i>Esta es mi vida</i> (Argentina: Buenos Aires)
	Enrique Carreras (1925-1995) ²³⁶	1956	<i>Luces de Candilejas</i> (Uruguay: Montevideo)
ESPECTÁCULOS DE DANZA	Encarnación López Júlvez (1895-1945)	1933	<i>El Amor Brujo</i> de Manuel de Falla Teatro del Liceo (España: Barcelona). Miguel de Molina no llegó a debutar.
	Federico García Lorca (1898-1936)		
	Manuel de Falla (1876-1946)		
	Pastora Rojas Monje "Pastora Imperio" (1887-1979)		
	Antonia Mercé "La Argentina" (1890-1936)	1934	<i>El Amor Brujo</i> de Manuel de Falla. Teatro Español (España: Madrid) ²³⁷
	Laura Santelmo (1897-1977)		
	Vicente Escudero (1888-1980)		
EMPRESARIOS, FOTÓGRAFOS, ETC.	Vicente Miranda (se desconoce las fechas de nacimiento y muerte).	1946	México (El Patio y Teatro Esperanza Iris)
	Annemarie Heinrich (1912-2005)	1942	Argentina (Buenos Aires)

No significa esto que los nombres que aparecen en esta tabla fueron las únicas personas con las que Miguel de Molina se relacionó a nivel artístico, pero sí fueron aquellas que disponían de una autoridad suficientemente reconocida dentro del mundo del espectáculo como para generar una impresión y ejercer una influencia necesaria para la evolución de todo artista, hecho que se acentúa en Miguel de Molina, quien a pesar de su escaso nivel de estudios²³⁸ siempre supo rodearse de aquellos que en sus límites representaban la élite intelectual, factor que condicionó enormemente sus espectáculos.

Tal y como demuestran los diecisiete programas de mano²³⁹ del APMM de sus actuaciones en Argentina entre los años 1947 y 1959 Miguel de Molina llegó a contar hasta con ciento cincuenta personas diferentes para sus espectáculos, los cuales eran dirigidos por él. En estas actuaciones, repartidas entre los teatros Auditorium, Odeón, Estornell, Smart, Argentino, Municipal, Colón

resulta remarcable ya que esta publicación fue realizada con motivo de un homenaje al director de cine, el cual facilitó los datos necesarios para la realización de este catálogo, convirtiéndose en el único documento que recoge toda la producción cinematográfica del autor. Se desconocen las causas por las cuales no se incluyeron estos títulos en la mencionada publicación

²³⁵ MANRUPE, Raúl; PORTELA, María Alejandra: *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (2001)

²³⁶ *Ibidem*

²³⁷ Para mayor detalle de las representaciones de *El Amor Brujo* de los años 1933 y 1934, ver capítulo 3, epígrafe 3.2.

²³⁸ Véase capítulo 3.

²³⁹ Signatura: M.MOLINA/3

Artigas, La Comedia, El Nacional y Pacífico, además de Miguel de Molina solían presentarse en escena una media de entre diez y quince personas, repartidas entre intérpretes, guitarristas y cuerpo de baile. Todo ello sin contar a los miembros de la orquesta²⁴⁰, los cuales no aparecen nombrados en dichos programas, y de los que sabemos su existencia gracias a las partituras del mismo archivo²⁴¹.

*Criticado, vilipendiado, marginado, y a la vez siempre admirado porque en escena era un ÚNICO ARTISTA, carismático, creador de un propio arte, sin comparación, que llevaba magia en todo lo que hacía.*²⁴²

Gracias a esta documentación, a día de hoy podemos visualizar la grandiosidad con que Miguel de Molina concibió sus espectáculos, creando un estilo nuevo que se mantendría como patrón en el mundo del espectáculo, no solo sudamericano, sino también español²⁴³.

5.2. Recepción. La prensa.

*(...) MIGUEL DE MOLINA no es un cantante o un bailarín más; es un innovador y un creador en su género, la canción en sus labios adquiere inflexiones anímicas de honda raigambre hispana, su mímica es maravillosa y sutil; su baile es creado en el mismo momento de brindarlo al público, en un alarde de ritmo, color y figura; su cuerpo es junco que baila al son de los aires de la música de la vieja España (...).*²⁴⁴

Tal era la impresión que Miguel de Molina y sus espectáculos creaban en la Argentina de 1955.

El objetivo de este epígrafe es analizar la recepción de la obra de Miguel de Molina en el exilio, analizando para ello la prensa contemporánea a dichas actuaciones²⁴⁵, es decir, se tomará como referencia la prensa publicada entre 1942 y 1960 localizada en los distintos países en los que actuó, y de los cuales existe constancia documental en el APMML custodiado en la BNE. Por tanto, a la hora de analizar la prensa se tomarán los siguientes intervalos espacio-temporales:

²⁴⁰ Como ya se explicara en epígrafes anteriores, Miguel de Molina hacía uso de una orquestación reducida en sus espectáculos, basada principalmente en la presencia de un cuarteto de cuerda, una o dos flautas, uno o dos clarinetes, un saxofón (de forma eventual) y un oboe (empleado también con eventualidad).

²⁴¹ Signaturas: M.MOLINA/13-M.MOLINA/15.

²⁴² MANSO, Carlos. *Correspondencia*. 9 de Marzo de 2014.

²⁴³ REY, Manuel. *Op. Cit.*

²⁴⁴ “Fue Antonia Mercé “La Argentina” quien aseguró a Miguel de Molina que iba a ocupar un puesto de privilegio en el arte hispánico”. En: *Arte Español. Canciones y estampas de la madre patria*. Buenos Aires (1955) pp. 16-17. Signatura: M.MOLINA/5/7

²⁴⁵ Los artículos de prensa con los que se ha trabajado y de los que se han obtenido los datos que se muestran a continuación pueden consultarse en el Anexo II. Artículos de prensa. En él pueden observarse los artículos de prensa organizados por lugar de publicación, años y periódico, así como en la relación de títulos de las distintas publicaciones en las que aparece el intérprete.

- Argentina: 1942-1943.
- España: 1943-1945.
- México: 1945-1946.
- Uruguay: 1946.
- Argentina: 1946-1960.
- Chile: 1955.
- España: 1957.

Sin embargo, antes de comenzar con el análisis es conveniente recalcar ciertos matices, ya citados en el Estado de la Cuestión. A la hora de realizar este epígrafe surge de nuevo la problemática de la distancia geográfica con que se realiza este trabajo, así como las limitaciones técnicas con que cuentan los lugares de producción de dicha información. Ni Argentina, ni México ni Uruguay, ni Chile cuentan con una digitalización de la prensa, ni en sus bibliotecas nacionales ni en las hemerotecas, lo que limita la consulta de la prensa, a los artículos disponibles en el APM de la BNE²⁴⁶, así como a los artículos digitalizados e impresos en el catálogo realizado por la Fundación Miguel de Molina²⁴⁷, con motivo de la exposición *Arte y Provocación* (2008), y los artículos extraídos de las distintas hemerotecas de periódicos españoles²⁴⁸, publicados con motivo de sus viajes a España. El recuento final de artículos sería de veintinueve artículos, de los cuales la distribución espacio-temporal de publicación sería la siguiente:

Lugar de publicación.	Año/Periodo de publicación	Número de artículos	Institución que custodia dichos artículos.
España	1945; 1949; 1957	14 artículos: 2 (1945); 1 (1949); 11 (1957)	Hemeroteca ABC
Argentina	1942-1960	12 artículos: 1 (1942); 3 (1943); 1 (1951); 4 (1955); 1 (1956)	Fundación Miguel de Molina (3) y BNE (9): APM. Signatura: M.MOLINA/5 ²⁴⁹ ,
México	1946	1	
Chile	1955	1	BNE (3): APM. Signatura: M.MOLINA/5,
Uruguay	1946	1	

²⁴⁶ En este aspecto la información manejada, procedente del archivo, aparece también sesgada –en este caso por Miguel de Molina – puesto que en él solo se conservan los artículos en los que el intérprete recibía críticas favorables.

²⁴⁷ FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Op. Cit.*

Para un análisis de mayor detalle acerca del funcionamiento y servicios actuales de la Fundación Miguel de Molina y del legado albergado en la misma, véase Estado de la Cuestión.

²⁴⁸ Concretamente de ABC, ya que el rastro de Miguel de Molina desaparece de la hemeroteca digital de la BNE una vez que abandona España en 1942.

²⁴⁹ Puede verse una muestra digitalizada de estos artículos en el Anexo IV. Descripción del Archivo. M.MOLINA. Relación de contenido y signaturas: Recortes de prensa.

El número de artículos manejados es escaso para poder retratar las semblanzas artísticas de dieciocho años de carrera artística en el exilio. Sin embargo, podemos afirmar que éstas no fueron las únicas publicaciones, ni la presencia de Miguel de Molina en los medios se limita a éstas, puesto que participó en las audiciones en directo en Radio Belgrano en la temporada de 1950/51, así como también participó, aunque en menor medida en televisión en 1951. Si esto se compara con su periodo de actividad anterior al exilio, entre 1931 y 1942, apenas once años, Miguel de Molina aparece referenciado hasta en noventa y ocho artículos distintos – en los cuales se anuncian y critican sus espectáculos – publicados por ABC (41), El Sol (14), Heraldo de Madrid (12), La voz (11), Luz (10), La Libertad (7), Crónica (1) Solidaridad Obrera (1) y La época (1). De igual modo, desde 1975 hasta la actualidad Miguel de Molina ha sido citado en un total de doscientos siete artículos²⁵⁰ entre Argentina y España. De ellos, ciento setenta y cinco han sido publicados en España, bajo las rotativas de ABC (139), Diario Granada (4) El Mundo (14), El País (11) y La razón (7), frente a los treinta y dos artículos hallados en Argentina, publicados por La Nación (29), La Prensa (2) y El Clarín (1).

Por tanto, parece que Miguel de Molina junto a sus eclécticas actuaciones, no pasó desapercibido entre el público, la prensa y la crítica de su época, del mismo modo que tampoco lo hicieron los distintos acontecimientos y polémicas que enturbiaron su trayectoria profesional a lo largo de su periodo en activo entre 1942 y 1960²⁵¹. Así por ejemplo al ser expulsado de Argentina en 1943, se celebró una subasta de sus bienes – requisados por el gobierno del país – notificada por la prensa bonaerense. Subasta que no destacó por lo discreto del evento, ni por la discreción de la cantidad de dinero que llegó a pagarse por las célebres blusas del intérprete:

*Y así, sin que el interés decayera en ningún momento, la subasta pública fue llegando a su fin. Ante los ojos de los curiosos se sumaron nada menos que 57 blusas, 70, 40 mantones, 35 sombreros y 30 pañuelos, cada una de cuyas prendas despertaba en los circunstantes un nuevo comentario.*²⁵²

La prensa acompañó al malagueño durante todo su periodo de actividad, y en el caso de su exilio artístico sirve de ayuda a la hora de establecer la difusión, alcance y recepción de sus creaciones en el público, no solo argentino, sino también mexicano, uruguayo y chileno. Frente al

²⁵⁰ Número de artículos a los que se ha tenido acceso, no significa que éste sea el número definitivo.

²⁵¹ “Deberá Abandonar el País el Actor Miguel de Molina”. En: 6ª. La Razón, 12.51[0], Sábado 31 de Julio 1943.

Véase Capítulo 4, epígrafe 4.1.

²⁵² “Mil Pesos...Se pagó por la blusa autografiada de Miguel de Molina”. Recorte de prensa publicado en: FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA: Miguel de Molina. Catálogo de la exposición Arte y Provocación. Madrid: Comunidad de Madrid (2009), p.61

desprecio generalizado con que se ha tratado su figura en la bibliografía referente al mundo de la copla, destaca la buena acogida de su producción, no solo en el exilio, sino también en España, de la cual la prensa – a diferencia de la mencionada bibliografía – no se hizo eco de tan negativas apreciaciones, mientras que en las monografías publicadas, los juicios emitidos atienden a valores ajenos al concepto artístico, el gusto, la estética o su musicalidad.

Sirvan de ejemplo los siguientes extractos de prensa argentina, uruguaya, mexicana, chilena y española, respectivamente:

*(...) los escenarios creados para la presentación de Miguel de Molina, cuya fastuosidad es ya proverbial, y que hubo de verse confirmada – al mismo tiempo que aplaudida por millares de telespectadores gratamente impresionados (...). La experiencia, la visión, el gusto y la personalidad del cantante español, concurrieron a un mismo fin, en el cual contó, naturalmente, con la comprensión y colaboración de todos los técnicos de nuestra emisora*²⁵³.

*Hijo dilecto de Málaga, MIGUEL DE MOLINA es la personificación del auténtico arte flamenco; une a su indiscutida jerarquía artística, absorbente y maravillosa, un extraordinario don de gentes difícil de encontrar en personalidades de su talla (...). En dos palabras... su arte es renovado y adquiere en él marices insospechados de exquisita gracia y buen gusto, pues tiene un algo que mucho vale, tiene espontaneidad y lo que es más, refleja el alma de un artista personal e indiscutible.*²⁵⁴

*Replegado el furor de espacio del avión que condujo a Miguel de Molina, nuevamente a nuestras playas, viajó con un suspenso de incontenible alegría, la emoción del ídolo largamente esperado. Sobre nuestras aguas cayeron las primeras lágrimas hostigadas por la realidad de un sueño.*²⁵⁵

*Sin entrar para nada en los acontecimientos en torno a Miguel – nosotros ni somos cronistas de sucesos, ni podemos opinar sobre temas político-sindicales – nos limitamos a mostrar nuestro entusiasmo ante la belleza, el arte y el buen gusto del espectáculo del Iris. Es todo aquello tan rico, tan artístico y de tal fuerza emocional, que el mayor defecto de lo realizado por Miguel de Molina es que el espectáculo mismo casi borra su actuación.*²⁵⁶

(...) el arte de Miguel de Molina tiene su mayor mérito en la forma novedosa en que nos evoca con sus canciones y bailes típicos, el encanto de Andalucía con sus naranjos en flor y sus verdes olivares. El astro vierte en las coplas, en las peteneras y en las zambras gitanas todo el sentimiento y la sal de la gente que vive a orillas del Guadalquivir y sus bailarinas y

²⁵³ “La tele-escenografía”. En: *Teleastros*. Buenos Aires (1951). Signatura: M.MOLINA/5/4.

²⁵⁴ “Fue Antonia Mercé “La Argentina” quien aseguró a Miguel de Molina que iba a ocupar un puesto de privilegio en el Arte Hispánico”. En: *Arte Español*. Buenos Aires (1955), pp.16-17. Signatura: M.MOLINA/5/7.

²⁵⁵ “Llorando llegó Miguel de Molina”. En: *Sintonía*. Montevideo (Uruguay) ca. 1946. Signatura: M.MOLINA/5/10.

²⁵⁶ HERCE, Félix. “Espectáculo. El gran espectáculo de Miguel de Molina”. En: *Noctámbulos*. México (1946), p. 32. Signatura: M.MOLINA/5/2.

*guitarristas crean maravillosas estampas de la tierra de la Virgen de la Macarena.*²⁵⁷

Miguel de Molina, la figura cumbre de la canción española, sigue cosechando diariamente los más fervorosos aplausos. Su apoteósico triunfo de la noche de su reaparición oficial en España (...) no se ha visto interrumpido. Las atronadoras ovaciones que premiaron la labor de Miguel de Molina, en la memorable jornada de presentación, se reproducen diariamente. (...).

*Así, Miguel de Molina consiguió algo que nunca se había visto y acaso nunca se vuelva a ver. ¡Casi nada! Unas sevillanas bailadas por Lola Flores, Pilar López, Rosario y Antonio, Paquita Rico... es decir, los máximos representantes de la canción y del baile español, que, con categoría internacional han paseado su arte por los escenarios y tabladillos de los más importantes teatros del mundo, al igual que el fenómeno que los reunía a “su vera”, rendían así con su arte un público y justo homenaje de cariño y admiración - ¡y ellos precisamente! – a Miguel de Molina, el gran artista que, por todas partes y de triunfo en triunfo, ha sabido interpretar la canción española, con el corazón y el pensamiento puestos siempre en España.*²⁵⁸

Por tanto, la prensa constituye un eje fundamental a la hora de valorar la difusión y recepción de Miguel de Molina, tanto en España como en el exilio, como fuente de contraste y aporte de nuevos datos. La escasa bibliografía en que el malagueño de nacimiento, bonaerense adoptivo, aparece, resulta desinformativa, puesto que no solo no ofrece una imagen verídica, ajustada a la realidad, sino que ésta aparece deformada en cuanto a preceptos ajenos a la música en sí y a la valoración artística que de estos espectáculos pueda hacerse. Hecho que resulta doblemente llamativo, ya que si durante el franquismo no existen muestras de que se hiciera una mala prensa – más allá de la censura de su nombre en radio, ya que sus interpretaciones de *La bien pagá* y *Ojos Verdes* seguían siendo radiadas – de las aportaciones artísticas de Miguel de Molina al espectáculo musical en general y a la copla en particular, no se comprende el interés o desinterés con que ha sido tratada su figura por los “entendidos” del género.

*La creciente domesticación del concepto de “cultura” concebida como instrumento tranquilizador, al servicio de la sociabilidad, el turismo, la cooperación internacional o la diversidad étnica, conlleva el precepto del “prohibido asustar a la gente”.*²⁵⁹

Quizá, como en el caso de Salvador Valverde, de quien la costumbre de no hablar de él durante los cuarenta años de silencio que vivió la ruidosa España de pandereta, se convirtió en rutina someter los nombres, figuras, actuaciones y obras de quienes en ellos pesaron más las sombras que

²⁵⁷ “Gran espectáculo con Miguel de Molina en el Teatro Pacífico”. En: *Radiomanía*. Chile, nº152, 1955. Signatura: M.MOLINA/5/5.

²⁵⁸ “Miguel de Molina sigue triunfando apoteósicamente en Madrid”. En: *ABC*. 21 de Julio de 1951, p. 44.

²⁵⁹ LABAJO VALDÉS, Joaquina. “La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil Española”. En: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Octubre, 2011, p.851.

las luces. De todo aquel que pusiese en peligro el nuevo concepto de cultura. De todo aquel que pudiese “asustar a la gente”, sin distinción de género ni condición.

Capítulo 6: El archivo personal de Miguel de Molina.

6.1. Gestación del archivo.

El APMM custodiado en la BNE²⁶⁰, alrededor del cual se ha estructurado el presente trabajo, se gestó en Argentina entre los años 1942 y 1960. Esto es, desde 1942 - año en que se exilia - hasta 1960 - año en que se retira profesionalmente. Se trata de un archivo parcial, puesto que se entiende que éste es una escisión del legado que desde la muerte del intérprete, se conserva en la Fundación Miguel de Molina, dirigida por Alejandro Salade.

La parte del archivo de Miguel de Molina propiedad de la BNE contiene documentos de un mayor espectro temporal, desde 1937 hasta 1985, aproximadamente, pero es el periodo comprendido entre 1942 y 1960 es el que mayor cantidad y variedad documental posee. Esto se comprende en base a la tipología documental que no solo se centra en el ámbito personal sino también en el profesional, coincidiendo estos años con su etapa de actividad en Argentina.

En cuanto al origen del mismo, resultan muy ilustrativas las palabras de Alfredo Breinfeld²⁶¹ en la descripción que da del mismo:

*Su vida [refiriéndose a Miguel de Molina] transcurrió entre España y la Argentina y este conjunto refleja fehacientemente esta dicotomía, que se dio también en lo afectivo.*²⁶²

6.2. Ingreso en la Biblioteca Nacional de España.

En diciembre de 1995 Alfredo Breinfeld contactó con la dirección del Centro de Patrimonio Bibliográfico, para ofrecer la venta del archivo a la BNE, llegando en 1996 a sus instalaciones. Tras varios intentos infructuosos de establecer contacto con la Librería de Antaño, se desconocen los medios por los cuales ésta logró hacerse con esta parte del legado. La tipología documental en cuanto a variedad y cantidad, así como el periodo en el que se enmarcan tales documentos, parece apuntar a que pudo ser la familia del artista, una vez fallecido éste, quienes pusieran a disposición de la librería

²⁶⁰ Para la descripción de este archivo personal se ha tomado el modelo escogido para la descripción de la Biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid ofrecido por Covadonga Domínguez en:

DOMÍNGUEZ, Covadonga. *La biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915). Una aportación documental a la investigación musicológica*. Trabajo Fin de Master. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (2013).

²⁶¹ Alfredo Breinfeld era el propietario de la Librería de Antaño (Buenos Aires) en el momento en que ésta vendió esta parte del legado de Miguel de Molina a la BNE.

²⁶² BREINFELD, Alfredo. *[Correspondencia con Mercedes Dexeus]* Buenos Aires: 21 de Diciembre de 1995.

La información referida al proceso de adquisición del APMM por parte de la BNE ha sido facilitada por el Departamento de Adquisiciones e Incremento del Patrimonio de la mencionada institución.

– mediante la venta – estos materiales que hoy se constituyen como el archivo personal de Miguel de Molina en la BNE.

De forma casi paralela, a finales de ese mismo año, Alejandro Salade regresaba a España con las pertenencias de su tío, procedentes del derrumbe de la casa del artista, situada en el barrio bonaerense de Belgrano. Alejandro Salade, llegaba a España con la idea de dar a conocer el nombre de Miguel de Molina, que durante tantos años había sido sepultado en el olvido²⁶³.

*No conseguimos mantenerla en pie [hace mención a la casa de Miguel de Molina en el barrio de Belgrano] para hacer un museo y reunir el legado. Una vez arruinada esta posibilidad, mi viaje a España responde al propósito de editar las memorias, concentrar las fuerzas de todos los interesados, hacer un espectáculo de homenaje en 1997, con toda seriedad, y depositar aquí los recuerdos del tío*²⁶⁴

El 3 de Abril de 1997, la BNE enviaba el recién adquirido archivo, a Depósitos Generales y Préstamos y de allí a la Sede de Alcalá de Henares, donde permanecería hasta 2010 momento en el que regresaría al Departamento de Música y Audiovisuales en la sede de Recoletos.

El presente archivo ha sido catalogado, en septiembre de 2013, como parte de las prácticas ofrecidas por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) en la Biblioteca Nacional de España bajo la tutela y supervisión de Isabel Lozano²⁶⁵. Su catalogación constituye el eje fundamental para la realización de la investigación presentada en este trabajo, al mismo tiempo que permitirá, al público en general y a la comunidad musicológica en particular, el acceso a su descripción mediante la publicación en la base de datos web de Archivos Personales de la BNE a través de su consulta en línea.

6.3. Contenido²⁶⁶.

*El material que se ofrece está compuesto por libros de la Biblioteca Personal de Miguel de Molina²⁶⁷, comentados por él a toda página en algunos casos (32), libretas con anotaciones personales y números telefónicos, que nos dan la pauta de su mundo viajero. Posters, programas, afiches, notas, fotografías, telegramas, tarjetas, cartas de admiradores, recibos de alquiler, revistas y recortes, partituras manuscritas, dibujos originales a lápiz, etc. etc.*²⁶⁸

²⁶³ SALAS, Roger. “Llega la luz al legado secreto de Miguel de Molina”. En: *El País*. (2 de diciembre de 1996). p. 28.

²⁶⁴ *Ibidem*.

Declaraciones de Alejandro Salade a Roger Salas.

²⁶⁵ Isabel Lozano es la actual responsable de Archivos Personales del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE.

²⁶⁶ Para una consulta en detalle del contenido y descripción del APMM ver Anexo V. M.MOLINA. Descripción del archivo. Relación de contenido y firmas.

²⁶⁷ Véase epígrafe 3.2.1.

²⁶⁸ BREITFELD, Alfredo. *[Correspondencia con Mercedes Dexeus]* Buenos Aires: 21 de Diciembre de 1995.

Según el inventario sobre la composición del archivo que la Librería de Antaño²⁶⁹ facilitó a la BNE, éste constaba de:

90 libros de su Biblioteca personal, todos con su firma y 32 de ellos con eruditos comentarios a toda página hechos por Molina. Figura en cada libro la fecha y el lugar.

11 ítems que incluyen fotografías, programas (...) del guitarrista Juan Serrano.

57 papeles personales referentes a su vida en Valencia (facturas, tarjetas, papeles del entierro de su madre).

100 recibos de alquiler (aprox.) de su vivienda en Valencia, con su nombre. Entre 1948 y 1958.

300 solicitudes (aprox.) de autógrafos de las más diversos lugares.

13 libretas personales con notas y teléfonos de amigos y personalidades de todo el mundo Hispánico.

5 clisés con su efigie utilizados para la impresión de programas. Carpeta de Revistas y recortes sobre Miguel de Molina, incluyendo el N°1 (Octubre 1953) de la primer revista argentina sobre televisión (TELEASTROS), que le dedica importante espacio.

21 programas de Teatro diferentes de la Compañía Miguel de Molina entre 1947 y 1959. De algunos de ellos hay varios ejemplares.

104 tarjetas de invitación y salutación y de Telegramas de personalidades del arte, las letras y políticas (Por ej. Rafael Alberti, Dominguín, Pedro Vargas, Argentina Sonofilm, Lola Flores, Alberto Closas, Amelia Bence, La Condesa Viuda de las Cabezas, Alfredo Alaria).

1 Diseño de tapa de Programa.

1 Reportaje radiofónico.

3 Fotografías de bailarines españoles.

3 Prospectos de remedios que él consumía.

1 Tarjeta de la Delegación Provincial de Sindicatos de las FET y de las [J]ONS.

1 Cédula de Identidad Chilena (1956).

2 Ejemplares de afiches de su actuación en Buenos Aires.

3 Bocetos gran tamaño de un famoso afiche de Miguel de Molina, a lápiz.

18 Dibujos originales, probablemente por su mano, de hombres y mujeres (eróticos).

8 Partituras manuscritas de la Compañía de Bailes y Canciones españoles, repertorio de la propiedad de Miguel de Molina.

Tras su catalogación ha podido comprobarse que, si bien la tipología documental es la misma, existen variaciones en cuanto a los aspectos cuantitativos de los documentos catalogados, siendo en la mayoría de los casos superior al número indicado por la Librería de Antaño. Por tanto, el contenido final del archivo, identificado actualmente con la signatura M.MOLINA²⁷⁰ es el siguiente:

²⁶⁹ *Ibidem* este inventario aparece en la misma carta que Alfredo Breinfeld escribe a la dirección del Centro de Patrimonio Bibliográfico en su intención de vender el archivo, dando a conocer su contenido.

²⁷⁰ La signatura correspondiente a cada documento, así como la descripción de los mismos aparece reflejada en el Anexo V: Descripción del archivo. Relación de contenidos y signaturas.

✓ 379 cartas de admiradores²⁷¹ solicitando autógrafos y diversas peticiones (1950-1952): el intérprete mantuvo correspondencia con el entorno del espectáculo, tal y como demuestran las cartas de la Unión Argentina de Actores (1952) y de Jaime Yankelevich (1950), así como con Rafael Alberti²⁷² (1952), Ana María Racca (1950), Pedro Vargas (1952), Alfredo Alaria (1952), Lolita Beltrán (1952), así como la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina (1952), entre otros.

✓ 85 tarjetas de invitación a diversos eventos (1945-1962), con remitentes tales como Lola Flores, Alberto Closas e Imperio Argentina entre otros.

✓ 9 telegramas de felicitación por sus espectáculos (1945-1962), de diversos remitentes del mundo del espectáculo argentino como Orestes Gazzano o Alberto Closas.

✓ 17 cartas procedentes de sus relaciones con los diferentes miembros del régimen de Perón (1949-1950): entre las cuales destacan las cartas recibidas por parte de miembros del gobierno peronista como la Familia Borlenghi (1949-1950)²⁷³, el Coronel Domingo Mercante (1950)²⁷⁴ y Carlos J. Pacher (1950)²⁷⁵. Como ya se viera en los capítulos 4 y 5, las relaciones de Miguel de Molina con el contexto político de su tiempo condicionaron su desarrollo artístico así como su recepción. El hecho de que el artista mantuviera unas relaciones cordiales con este régimen, tal y como demuestran estas cartas, facilitaron la acogida artística de Miguel de Molina en la Argentina de Perón.

✓ 1 citación de la Delegación Provincial de Sindicatos de las FET y de las JONS (1945).

✓ 268 recibos de alquiler, 3 contratos y 1 citación al juzgado (1957) relacionados con el mantenimiento y pago de la vivienda de la C/Císcar, 41 de Valencia, en la que vivía la madre del artista (1937-1958)²⁷⁶.

✓ 14 facturas de los gastos generados por el sepelio de Josefa Molina, así como 12 tarjetas de envíos de flores al cementerio (1947).

✓ 13 libretas personales²⁷⁷, en las que recoge números de teléfonos y direcciones de personas como Luisa Pericet, Esteban de Sanlúcar, Alberto Closas, Rafael Alberti, Atahualpa

²⁷¹ Signaturas: M.MOLINA/1-M.MOLINA/2

²⁷² Existen dos cartas firmadas por Rafael Alberti, uno de los cuales es el poeta Rafael Alberti Merelló (1902-1999) y otro es Rafael Alberti Barrera, enfermero valenciano, residente en Argentina.

²⁷³ Signatura: M.MOLINA/2/10.

²⁷⁴ Signatura: M.MOLINA/2/12.

²⁷⁵ Signatura: M.MOLINA/2/11.

Estas cartas (pies de página 273, 274 y 275) aparecen digitalizadas en el Anexo IV. Descripción del archivo. M.MOLINA. Relación de contenido y signaturas: cartas.

²⁷⁶ Signatura: M.MOLINA/6-M.MOLINA/8

²⁷⁷ Signatura: M.MOLINA/11

Yupanki, Irene Ibáñez²⁷⁸, Manuel Quiroga, Rafael de León, Ramón Perelló, Álvaro Retana, Carmen Sevilla, Juan Solano, entre otros. Del mismo modo conserva datos de sus familiares tanto en Argentina como en España. Especialmente relevante resulta los datos de contacto de la Junta de Andalucía, así como de la Embajada Española.

- ✓ 5 planchas metálicas²⁷⁹ con su retrato para la impresión de programas.
- ✓ 13 recortes de prensa²⁸⁰ en los que aparece Miguel de Molina editados en España, Argentina y Chile (1945-1955 aprox.) de revistas como *Noctámbulas*, *Tele Astros*, *Radiomanía*, *Cantares de España*, *Arte Español*, *Sintonía* y *Radiolandia*.
- ✓ 17 programas de mano²⁸¹ de las actuaciones de Miguel de Molina en diferentes teatros argentinos (1947-1959): entre ellos el Teatro Auditorium, el Teatro Odeón, el Teatro Cine Estronell, el Teatro Smart, el Teatro Argentino, el Teatro Colón, el Teatro Artigas, el Teatro La Comedia, el Teatro El Nacional y el Teatro Pacífico.
- ✓ 1 guion de reportaje radiofónico (sin fecha) en Radio Belgrano.
- ✓ 4 bocetos de programas de mano y 1 cartel (sin fecha).
- ✓ 8 partituras²⁸² de la Compañía de Bailes y Canciones Españoles. Repertorio Propiedad de Miguel de Molina (sin fecha). Las partituras corresponden a las obras *Danza de las blusas*, *Dos Cruces*, *Maldita seas*, *Colonial*, *Madrid-Sevilla: Estampa*, *Romancero gitano: estampa*, “*La Duquesa y el Poeta*”: *Estampa*, “*Luís Candelas-Romance de Madrid: Estampa*, *Estampa del Espartero* y *Boda en Castilla*. Todas estas piezas presentan arreglos orquestales, para una orquesta reducida formada por un cuarteto de cuerda, flauta, clarinete, oboe y saxofón (eventual).
- ✓ 1 cédula de identidad chilena (1961).
- ✓ 21 programas de mano²⁸³ de actuaciones a las que Miguel de Molina asistió como espectador (1942-1965): la mayoría de las actuaciones son números de baile, calificados como ballet español. Vuelve aquí a relucir la importancia de la escuela bolera como influencia vital en los espectáculos de Miguel de Molina entre las que destacan las actuaciones del Ballet Español de Pilar López y de Rosario y Antonio “Los chavalillos” en el Teatro Calderón de Barcelona (sin fecha), la Compañía de Arte Español de Conchita Piquer en el Teatro Avenida de Buenos Aires (1950), la Compañía de Carmen Amaya en el Teatro Buenos Aires (1950) y la actuación de Roberto Iglesias and his ballets de Sapaná en el Kauffmann Auditorium de Nueva York (1951). Gracias a estos programas ha podido documentarse la estancia de Miguel de Molina, no solo en España y Argentina,

²⁷⁸ Coreógrafa de Antonia Mercé, la Argentina.

²⁷⁹ Signatura: M.MOLINA/10.

²⁸⁰ Signatura: M.MOLINA/5.

²⁸¹ Signatura: M.MOLINA/3.

²⁸² Signatura: M.MOLINA/13-M.MOLINA/15.

²⁸³ Signatura: M.MOLINA/4.

sino también en Nueva York en el año 1951, viaje del que, salvo el mencionado programa de mano²⁸⁴, no se conserva documentación alguna.

✓ 11 documentos que incluyen fotografías del guitarrista Juan Serrano (1964-1965)²⁸⁵.

✓ 18 dibujos de contenido erótico²⁸⁶ de los que se le considera autor.

✓ 5 prospectos de medicamentos que el artista consumía.

✓ 91 libros²⁸⁷ de su biblioteca personal, 85 de los cuales presentan anotaciones manuscritas del artista y 3 de estos con dedicatoria expresa del autor a Miguel de Molina. Los libros que conforman ésta biblioteca fueron editados entre 1900 y 1980 entre España y Argentina y entre sus títulos aparecen tanto autores hispanos como Camilo José Cela o Benito Pérez Galdós, galos como Octave Aubry o anglosajones como Ernest Hemingway.

La documentación de este archivo da muestra de las múltiples aptitudes de Miguel de Molina, desmitificando la visión de personaje iletrado propia del entorno artístico del mundo de las erróneamente denominadas *folklóricas*. Pese a su origen, mucho más que humilde, el artista supo reponerse a las carencias que en cuanto a conocimiento tenía, buscando siempre rodearse de cultura, y no de una cultura cualquiera, sino de la alta cultura. Así lo demostraba el Miguel de Molina que buscaba con su mirada a Lorca en el estreno de *Doña Rosita la Soltera* en 1935, como también lo hizo el Miguel de Molina que en Argentina supo entablar relación con Carlos Arniches o Rafael Alberti entre otros. El intérprete de copla no solo era productor de cultura como escenógrafo, cancionero, bailar, coreógrafo, director de escena, dibujante y diseñador, sino que también era consumidor asiduo de cultura. Esto puede observarse tanto en los programas de mano de las

²⁸⁴ Signatura: M.MOLINA/4/1(11).

²⁸⁵ Juan Serrano Rodríguez (1935-) fue un guitarrista flamenco de gran trayectoria, considerado junto a Sabicas (1912-1990) y Mario Escudero (1928-2004) – el cual acompañó a Miguel de Molina en sus espectáculos – los responsables de que la guitarra flamenca pasara a ser reconocida como un instrumento concertista fuera de España. Debutó como profesional a los 13 años de edad (1947) en el Gran Teatro de Córdoba.

En 1952 firmó un contrato de 8 meses con Pepe Pinto, actuando en toda España, lo que le permitió acompañar a Pastora Pavón, La Niña de los Peines. En la temporada 1953-1954 es contratado como primer guitarrista de la compañía de Concha Piquer.

En 1956 se marcha a Madrid, donde actúa en fiestas privadas en Villa Rosa. Allí acompaña a Antonio Mairena, Manolo Caracol, Rafael Farina, entre otros. En 1957 es contratado en el Corral de la Morería, donde se mantuvo varios años acompañando a los cantaores. Es posible que fuese en este año cuando comenzara su relación de amistad y admiración con Miguel de Molina – quien viajaría por última vez a España ofreciendo sus últimas actuaciones en este país, tal y como puede verse en el capítulo 4 del presente trabajo. – En los documentos que Juan Serrano enviaba a Miguel de Molina se encuentran fotografías y programas de mano de los distintos homenajes y distinciones que recibió junto a Andrés Segovia.

En 1980 fue contratado por la Universidad del Estado de California en Fresno, donde trabajó como profesor y director del programa de guitarra hasta 2004.

Esta información ha sido extraída de:

The story of flamenco music and Juan Serrano. Pawprint Books: USA (1964-1965). Signatura: M.MOLINA/4/2(9).

²⁸⁶ Signatura: M.MOLINA/12

²⁸⁷ Signaturas: M.MOLINA/16-M.MOLINA/101

actuaciones a las que asistió como espectador²⁸⁸, como en su biblioteca personal. Sin duda la parte más sorprendente de este archivo – por poco esperada – y que no alude a su actividad profesional y artística sino a su faceta de consumado lector es su biblioteca personal.

La biblioteca personal de Miguel de Molina es parte del fondo documental del archivo del artista, custodiado en la BNE. Pese a que los libros no suelen catalogarse como parte de archivos, el material bibliográfico con anotaciones manuscritas pasa a la consideración de documentación de archivo personal, como es el caso de los libros de Miguel de Molina. En este caso es importante considerar estos libros concretos como un elemento más del archivo puesto que en todos los libros figuran la fecha y el lugar donde fueron leídos, pasando a constituir un dato fundamental a la hora de reconstruir los diferentes lugares en la biografía de Miguel de Molina.

Otro dato de interés es que la mayoría de estos libros presentan notas del artista a toda página realizando una valoración de la lectura. Así pues no solo se observa la figura de un Miguel de Molina lector sino también crítico en sus lecturas e incipiente escritor. No se ha de olvidar que una vez finalizada su carrera en los escenarios, se embarcaría en la escritura de su autobiografía *Botín de Guerra*, como en la escritura de poemas que, según parece y pese a los intentos de la Fundación Miguel de Molina por publicarlos, nunca han llegado a ver la luz.

*Todas sus notas (...) En la carátula de los cuadernillos apenas ponía una fecha y algún breve dato que a veces no coincidía con el contenido.*²⁸⁹

Conviene hacer un paréntesis en esta cita, extraída del libro *Botín de Guerra*, en la que Alejandro Salade explica el carácter caótico de las notas biográficas de Miguel de Molina. Este dato es llamativo si se tiene en cuenta lo escrupuloso que era con su biblioteca personal y correspondencia, que fechaba y localizaba. Las notas presentes en los libros son de una caligrafía clara y una redacción ordenada, por lo que resulta contradictorio pensar que no fuese así con aquellos datos referentes a su vida. Quizá el problema alude más a las veces en que Miguel se detenía en la escritura de un suceso repitiéndolo una y otra vez, a la par en que estos hechos eran recordados sin, un aparente, orden cronológico. De hecho el propio artista reconoce en la mencionada biografía que a falta de recuerdos sus notas le sirven como hilo conductor a la hora de narrar. Esto no quiere decir que el pincel con el que se retrata el intérprete no resulte novelesco y adolezca de la ausencia de un biógrafo oficial. No obstante este carácter caótico no se aprecia en su biblioteca personal que anotaciones autógrafas desde 1930 hasta 1985.

²⁸⁸ Signatura: M.MOLINA/4.

²⁸⁹ SALADE, Alejandro. “Nota preliminar”. En: *Botín de Guerra. Op. Cit.* p. 11.

Al igual que el resto del archivo catalogado en la BNE, la biblioteca personal constituye una sección de un conjunto mayor propiedad de la Fundación Miguel de Molina. La biblioteca personal albergada en la BNE recoge un total de 91 libros de su biblioteca personal, 85 de los cuales presentan anotaciones manuscritas del artista y 3 de éstos dedicatoria expresa del autor del libro a Miguel de Molina. Del conjunto de 91 libros, 22 de ellos no figuraban en el catálogo de la BNE – es decir la Biblioteca Nacional no disponía de ejemplares de dichos libros con anterioridad al ingreso de la biblioteca personal del artista, por tratarse de ediciones no españolas. La BNE custodia la edición española por disposiciones legales. Las obras extranjeras conservadas en esta institución proceden de compras o donativos, lo que, como sucede en este caso, enriquece la colección de la BNE, – y 17 de ellos pertenecían a ediciones distintas de los cuales tampoco disponía la BNE.

Si se atiende a la temática de los libros, pueden distinguirse las siguientes categorías:

I) Novela sentimental: 15 títulos.

II) Novela de ciencia-ficción: 31 títulos.

III) Novela policíaca: 4 títulos.

IV) Biografías: 24 títulos de los cuales 15 son biografías de personajes históricos y 4 de ellos de músicos: Chopin, Rossini, Paganini y Albéniz. En cuanto a las biografías de personajes históricos, incluidos los músicos, en la mayoría de los casos no se trata de biografías oficiales sino de retratos del personaje en cuestión desde un punto de vista emparentado con la novela sentimental. Esta elección en sus lecturas será sin duda condicionante para la visión que haga de sí mismo en su autobiografía.

V) Novela costumbrista: 17 títulos. Abundan las novelas de carácter costumbrista español.

En cuanto a la procedencia de los autores que componen la biblioteca personal, estos son principalmente:

- Autores españoles: 16
- Autores franceses: 16.
- Autores anglosajones: 20
- Autores latino-americanos: 13
- Autores germánicos: 5
- Autores de otra procedencia europea (Rusia, Italia, Europa del Este y países nórdicos): 8.

Si se atiende a las fechas en que estos libros fueron editados, el espectro resulta bastante variable, desde el año 1900 hasta el año 1987, siendo el primero de estos libros, en cuanto a fecha de publicación, *Historia de Gil Blas de Santillana*²⁹⁰ y el último *Ari: la vida de Aristóteles Sócrates Onasis*²⁹¹, respectivamente. Sin embargo el año de edición de la mayoría de los libros que constituyen la biblioteca personal del artista, oscilan entre 1933 y 1970 siendo muy destacable el periodo entre 1942 y 1960. El total de libros editados entre 1942 y 1960 asciende a 52; más de la mitad de los libros de la mencionada biblioteca pertenecen a su etapa de actividad artística en Argentina. Además, gracias a las anotaciones manuscritas del propio Miguel de Molina, puede saberse que al menos 34 libros, del total de 91, fueron leídos en España, durante su estancia en las ciudades de Barcelona, Cáceres, Valencia y Madrid, mientras que los 57 restantes fueron leídos por el artista en Buenos Aires, y a partir de 1947, en su casa de Belgrano.

Por tanto, cabe destacar la importancia de la biblioteca personal de Miguel de Molina como una parte fundamental de su archivo, porque gracias a ella, no solo se dan a conocer otros aspectos, hasta ahora inadvertidos del artista, sino porque constituye un elemento fundamental en la labor de investigación al permitir reconstruir con exactitud los momentos y lugares en que se sitúa la vida de Miguel de Molina, ante la ausencia de ningún otro documento en el archivo que los testimonie. Sirva de ejemplo los datos aportados por la biblioteca personal a la hora de reproducir la estancia de Miguel de Molina en España a su regreso entre los años 1943-1945 y del que apenas existe documentación, salvo los trece libros que leyó en este periodo, indicando el mes, el año y el lugar²⁹².

Resulta, de esta forma imprescindible, que la biblioteca personal sea considerada un apartado más dentro del archivo de Miguel de Molina custodiado en la BNE, tanto para la presente investigación como para futuros estudios.

²⁹⁰ LESAGE, Alain-René: *Historia de Gil Blas de Santillana* (v.1 y v.2). Trad. P. Isla. Barcelona: Montaner y Simón (1900). Signatura: M.MOLINA/17 V.1; M.MOLINA/18 V.2.

²⁹¹ EVANS, Peter: *Ari: la vida de Aristóteles Sócrates Onasis*. Trad. Cristina Pagés. Buenos Aires: Planeta (1987). Signatura: M.MOLINA/37.

²⁹² Véase capítulo 3, epígrafe 3.5.

CONCLUSIONES.

Del estudio del género de la copla en general y de la figura de Miguel de Molina en particular, mediante la reconstrucción de su exilio artístico a través de la parte descripción de su archivo personal, custodiado en la BNE, de la revisión bibliográfica y hemerográfica y, a pesar de las dificultades para su acceso, de la consulta en línea de la escasa descripción del legado propiedad de la fundación Miguel de Molina, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1) Los estudios hasta ahora publicados sobre el género de la copla como objeto de estudio, están realizados a partir de una mirada positivista y revisionista de las biografías de sus intérpretes.

2) Dichos estudios, lejos de abordar el género de la copla desde una perspectiva académica presentan una fuerte autorreferencialidad lo que no hace sino alimentar la endogamia y subjetividad con que ha sido tratado el género. Los orígenes de la copla como género musical independiente siguen constituyendo una problemática terminológica y musicológica, cuyas dudas solo pueden ser resueltas mediante el estudio comparado de las partituras de dichas piezas y aquellas otras con que los autores mencionados en el Estado de la Cuestión pretenden relacionar el género (véase capítulo 2).

A día de hoy dichos orígenes no terminan de estar claros y tales asociaciones pueden responder a la intención de quienes han “estudiado” el género, de otorgarle una prestancia mayor mediante tales asociaciones. Este trabajo, por tanto, se constituye como el inicio de futuras investigaciones, con respecto a la definición de la copla como género musical.

3) Existe una problemática evidente en cuanto a la terminología derivada de los estudios publicados hasta el momento. El hecho de que el origen de la copla no parezca estar claro ha dado lugar a una serie de términos erróneos con los que se designa al intérprete de copla, que por otro lado no termina de tener un apelativo concreto. Hasta el momento, los intérpretes de copla han sido denominados: tonadillera, folklórica, cupletista, cantante, cantaor o cancionero. No parece existir un término que sirva para definir a intérpretes de uno u otro sexo. El término que, según Manuel Román, sería más apropiado es “cancionero”.

Por otro lado tonadillera reincide en la problemática del origen del género de la copla, del mismo modo que lo hace cupletista, cantaor o cantante, mientras que folklórica atendería a la naturaleza de la pieza en cuestión, la cual no es propia de la copla.

4) La hipótesis: La copla ha funcionado como retrato de la sociedad española dentro y fuera del país como símbolo de la España de Franco, pero también de la España republicana en el exilio queda verificada, tanto en cuanto la copla como género musical sirvió a los intereses del franquismo en España, pero también ilustró musicalmente una época y un contexto histórico y social, como símbolo de unión y representación de *lo español* tanto dentro como fuera del país. Esto puede observarse en el repertorio del que se nutre este género, pues si bien los intérpretes de copla fueron distintos, cada uno con una idiosincrasia diferente, tanto en España como en el exilio, las coplas interpretadas siempre fueron las mismas. La copla no respondía ni contenía un mensaje político más allá del que el contexto en el que se cantaron les otorgó. La copla fue símbolo de la España de posguerra tanto dentro como fuera del país, y en última instancia siempre supuso esa *audiotopía* de esa “España lejana”.

5) Como consecuencia del punto anterior todo cuanto se ha publicado aparece subjetivado con el filtro de un análisis extra-musical. La historia de la copla no se ha contado a partir de un análisis musicológico, sino que la visión ofrecida atiende a una revisión historicista y parcial de las biografías de quienes cultivaron el género. Este hecho ha causado que la “historia contada” fuese aquella considerada más acorde con el discurso mayoritario, con lo cual ésta aparece sesgada políticamente y condicionada por las ideologías de quienes la han escrito. Otro de los sesgos que afectan a la recepción del género es el ofrecido por el “movimiento fan”, que lejos de facilitar el acercamiento del género al público y al sector académico, se limita a escribir y publicar *de la copla, para la copla, pero sin la copla*, generando un mundo endogámico y autorreferencial de veracidad cuestionable. Por lo que la hipótesis: Los estudios realizados hasta ahora de la copla en general y de Miguel de Molina en particular son parciales, positivistas y han sido analizados bajo aspectos de índole extramusical, queda confirmada.

6) Esto afecta de lleno a la hipótesis principal con que se inició este estudio, verificándola y confirmándola: La reconstrucción, recuperación y transmisión de la figura de Miguel de Molina se ha realizado bajo el sesgo de cuestiones de índole extramusical, lo que ha afectado a la recepción de su obra en España. Lo escaso e inconcluso que se ha publicado en torno a la figura de Miguel de Molina no ha dejado de atender a los intereses del régimen franquista durante la dictadura y a la corriente imperante de “entendidos y gustosos” del género. En los años de la dictadura, Miguel de Molina no aparece nombrado en los estudios realizados a cerca del género y su figura es tratada con desprecio exacerbado cuando su nombre aparece escrito. La descripción de sus actuaciones en los

estudios realizados durante este periodo atienden a aspectos extra-musicales, la mayoría relacionados con la orientación del intérprete.

En la década de los años 80, los expertos en la materia persisten en olvidar a Miguel de Molina en favor de otros artistas que desarrollaron sus carreras en España. Solo a partir de 1990 su retrato es rescatado, nuevamente atendiendo a fines políticos.

Este hecho, así como que él sea el único autor de su autobiografía ha condicionado la recepción de su figura y su obra, lo que ha causado una grave distorsión en la misma, así como la difusión de numerosos datos erróneos: desde su nombre de nacimiento Miguel Frías Montañés hasta su estancia en España en los años 1943-1945 omitida o desconocida por quienes dedicaron en sus trabajos unas escasas palabras al intérprete. La recepción de su obra ha sido a menudo criticada y vilipendiada en base a su condición de homosexual, pese a que la prensa de la época, tanto en España como en el periodo de su exilio, no se manifiesta al respecto, pero sí lo hace destacando la calidad de sus actuaciones.

7) A la promoción y recuperación de su obra contribuye de forma escasa la Fundación Miguel de Molina, que pese a erigirse y bautizarse con el nombre del artista en el propósito de difundir, no solo la obra de Miguel de Molina, sino también la copla como género, no toma papel activo en la difusión de la misma. El legado de la fundación es innaccesible para quien quiera estudiarlo. Pese a ello, dado que éste no parece estar mucho más que inventariado, sería conveniente realizar una descripción y catalogación del mismo de modo que el futuro investigador pudiera obtener un acceso directo a su contenido.

8) Miguel de Molina supuso una revolución en el germinal mundo de la copla al constituirse como el primer hombre intérprete. No fueron éstas las únicas innovaciones que introdujo en un género musical eminentemente femenino. Se nutrió de la cultura teatral, musical y dancística de su época de la mano de figuras como Federico García Lorca, Manuel de Falla y Antonia Mercé, lo que causó en sus espectáculos una fuerte influencia que le hizo trascender mucho más allá de sus orígenes. Así, tanto la teatralidad que manifestaba en sus interpretaciones a las que agregaba sus propios decorados y vestuarios, como la técnica de la escuela bolera rescatada por Antonia Mercé, entre otros, no son sino muestra de la poliédrica concepción artística de Miguel de Molina.

9) A consecuencia de ello Miguel de Molina no solo se limitó a actuar sobre los escenarios, sino que también grabó para el cine, la radio, el disco y la televisión multiplicando la difusión de su repertorio, generando una fuerte influencia en el panorama musical y artístico de la copla.

10) Pese a todo, las grabaciones de Miguel de Molina no son numerosas, entre otras razones porque su arte era tanto sonoro como visual, por lo que limitar el factor “directo” a una mera grabación de su voz despojada del resto de elementos carecía de sentido. Las actuaciones de Miguel de Molina eran un espectáculo completo y por tanto un producto que debía ser consumido de forma cerrada.

11) El archivo personal de Miguel de Molina custodiado en la BNE no solo ha dado pie a realizar esta investigación, sino que ha supuesto una revisión de su figura completando, contrastando y corrigiendo los datos que la bibliografía publicada hasta el momento, nos ha proporcionado. Además muestra otras facetas del intérprete a partir de los documentos albergados, concretamente a partir de su biblioteca personal mediante la que se ha podido reconstruir su estancia en España entre los años 1943 a 1945.

12) Este legado, cuya adquisición parece fruto del azar, ha enriquecido la colección de la BNE con un tipo de producción y documentación propia de un género genuinamente español.

13) Esta investigación no es sino el primer paso para la realización de futuros estudios de índole musicológica sobre el género de la copla, su origen, recepción, intérpretes y compositores, y en ningún caso queda cerrado ya que la visión ofrecida es la procedente de la parte del archivo de Miguel de Molina custodiado en la BNE. Por ello debe estar abierta a revisiones y nuevos hallazgos de información que completen tanto este como futuros estudios, a fin de aportar la visión objetiva y crítica de la que hasta ahora adolecen los estudios realizados sobre este género.

BIBLIOGRAFÍA.

ABAD DE SANTILLÁN, Diego. *La F.O.R.A. Ideología y trayectoria del movimiento obrero revolucionario en la Argentina*. Buenos Aires: Proyección (1971).

ALFONSO, José. *Del Madrid del cuplé*. Madrid: Cunillera (1972).

ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones del ICCMU (1998).

ALTED VIGIL, Alicia. “Reflexiones en torno a la cultura del exilio español de 1939”. En: *La cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del congreso plural: 60 años después*. La Habana: Casa del Escritor Habanero (2000).

AMO, Alfonso; IBÁÑEZ, María Luísa. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Filmoteca Española (1996).

AMORÓS, Andrés. “Sociología de una canción folklórica española: Manolo Escobar”. En: *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia (1974), pp. 216-238.

ARÉVALO GARCÍA, Antonio. *La copla andaluza*. Córdoba: Tipografía artística (1947).

BAJTÍN, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus (1989).

BALBUENA, Sonia. *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga (2003).

BARRACHINA, Emilio. *La España de la Copla (1908)*. Documental. Andalucía: Canal Sur (2009) www.youtube.com/watch?v=FWw2Ksw5LQc

BLAS VEGA, José. *La canción española. (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. Madrid: Colección Metáfora (1996).

BNE: *La copla en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: BNE (2009).

BRU SÁNCHEZ-FORTÚN, Alberto. “Padrino y Patrón: Alfonso XIII y sus oficiales (1902 – 1923)”. En: *Hispanianova Revista de Historia Contemporánea*. Separata. N°6 (2006).

CALVO-SOTELO, Joaquín. *La historia del cuplé* [Manuscrito] (1950). Signatura: BNE, MSS/23201/70.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea El drama litúrgico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU (2000).

CÓZAR VALERO, María Enriqueta. *Inmigrantes andaluces en Argentina durante la Guerra Civil y la posguerra (1936-1960)*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces (2012).

DÍAZ DE QUIJANO, Máximo. *Tonadilleras y cupletistas: (Historia del cuplé)*. Madrid: Cultura Clásica Moderna (1960).

DOMÍNGUEZ, Covadonga. *La biblioteca de la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915). Una aportación documental a la investigación musicológica*. Trabajo Fin de Master. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (2013).

ESPADA, Rocío. *La danza española su aprendizaje y su conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz (1997).

FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA. *Miguel de Molina*. Catálogo de la exposición *Arte y Provocación*. Madrid: Comunidad de Madrid (2009).

GALLINA, Mario. *Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior. De Gardel a Norma Alejandro*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (1999).

GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos. *Pedro Badanelli, la sotana española de Perón*. Astorga: Editorial Akron (2008).

Grandes creaciones de Miguel de Molina. Madrid: Ediciones Quiroga, D.L. 2007.

GONJAL, María: “La aportación del maestro Solano a la canción española”. En: *Revista de Musicología*. Vol. 32, nº1, 2009 pp. 109 – 120.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La copla flamenca y la lírica del tipo popular*. Madrid: Cinterco (1990).

HEINRICH, Annemarie. *El espectáculo en la Argentina, 1930-1970*. Textos de Sara Facio. Buenos Aires: Azotea (1987).

HERRERA, Carlos. “Entrevista a Miguel de Molina desde Buenos Aires”. En: *La copla*. Andalucía: Canal Sur (1990).

HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Carmen Amaya: la biografía*. Barcelona: Carena (2010).

INSTITUTO MIGUEL DE CERVANTES. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de Mayo 1981*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1983).

JÜNKE, Claudia. “Pasarán años y olvidaremos todo. La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”. En: *Lugares de memoria de la Guerra Civil*. Barcelona: Ediciones Glénat (2006), pp. 101-130.

LABAJO VALDÉS, Joaquina. “La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la Guerra Civil Española”. En: *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Octubre, 2011, pp.847-856.

LABRADOR, Germán. “Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal estético”. En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla escénica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid (2003), pp. 38-48.

LABRADOR, Germán. “Audiotopías del Quijote en la música rock española (1978-1998). Estrategias de construcción de una identidad”. En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Coord. Begoña Lolo. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos (2010), pp. 665-682.

LAVAUUR, Luís. *Teoría romántica del canto flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura (1976).

LOBATO, Zaida. *Eva Perón (1919-1952)*. Madrid: Ediciones del Orto (2003).

LOLO, Begoña. “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”. En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla escénica*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid (2003), pp. 14-31.

LÓPEZ RUBIO, José. *Homenaje a José López Rubio*. Madrid: Centro Cultural de la Villa (1990).

LÓPEZ RUÍZ, José María. *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: Avapiés (1988).

MANRUPE, Raúl; PORTELA, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (2001)

MANSO, Carlos. *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Buenos Aires: Devenir (1993).

MARTÍN PATINO, Basilio. *Canciones para después de una guerra*. Madrid: Royper (1976).

MARTÍNEZ, Adolfo. *Diccionario de directores del cine argentino (de comienzos del sonoro a nuestros días)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (2004).

MOIX, Terenci. *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés (1993).

MOLINA, Miguel de. *Botín de Guerra*. Córdoba: Almuzara (2012).

ORTEGA, Juan Carlos. “El Amor Brujo”. En: *La mitad invisible*. Documental. España: TVE2 (11 de Enero de 2014)

PEÑASCO, Rosa. *La copla sabe de leyes*. Madrid: Alianza Editorial (2000).

PERÓN, Eva. *La Razón de mi Vida*. Buenos Aires: CS Ediciones (2004).

PIDAL FERNÁNDEZ, M^a de los Ángeles. “Molina, Miguel de [Miguel Frías de Molina]”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE (1999). Vol.8 pp.645 – 646.

PINEDA NOVO, Daniel. *Voces de copla*. España: Guadalturia (2012).

PINEDA NOVO, Daniel. *Rafael de León, un hombre de copla*. Jaen: Almuzara (2012).

PLAZA, Martín de la. *Maestro Quiroga, compositor de la A a la Z: discografía y filmografía comentada*. Madrid: Alianza Editorial (2002).

POSTIGO, Lauren. *El cancionero. La canción española a través de la historia*. Barcelona: Discos Belter (1980).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Diccionario de Autoridades*. Ed. Facsímil. Madrid (1729-1739).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.

RETANA, Álvaro. *Historia de la canción española*. Madrid: Tesoro (1967).

RETANA, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro (1984).

REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel. *Vida y obra de Claudio de la Torre*. Tenerife: Idea (2007).

RIVERA, Susan. “La poesía española del exilio arma de guerra o canción de amor”. En: *La cultura del exilio republicano español de 1939: Actas del congreso plural: sesenta años después*. Vol. 1, pp. 481-488. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (2003).

RODRÍGUEZ, José Manuel. *Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60*. Madrid: RTVE Música (2007).

ROMÁN, Manuel. *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial (1993).

ROMÁN, Manuel. *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial (2010).

SALAZAR, Adolfo. “La música española en tiempos de Goya”. En: *Revista de Occidente*, (1928), nº66 pp. 334-377.

SALAÚN, Serge. *El cuplé*. Madrid: Austral (1990).

SORIANO, Juan Carlos. “Miguel de Molina, el “malpagao” de la copla”. En: *Documentos RNE*. Madrid: Radio Nacional de España (7 de Febrero de 2009) <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-miguel-molina-malpagao-copla-07-02-09/403069/>

SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las variedades de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (1978).

SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica. Tomo primero: concepto, fuentes y juicios. Origen e historia*. Madrid: Tipología de Archivos (1929).

STEINGRESS, Gerhard. *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara (2006).

TORRE, Juan Carlos. *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica (2002).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Cancionero general del franquismo*. Barcelona: Crítica (2000).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo (2003).

ZÚÑIGA, Ángel. *Historia del Cuplé*. Barcelona: Barna (1954).

FUENTES.

Las fuentes empleadas en esta investigación proceden de la parte del archivo personal de Miguel de Molina custodiado en la Biblioteca Nacional de España²⁹³:

Signatura	Fuente	Año(s)
M.MOLINA/1; M.MOLINA/2	Cartas	1950-1952
M.MOLINA/3	Programas de mano de sus actuaciones en el exilio	1947-1959
M.MOLINA/4	Programas de mano de las actuaciones a las que asistió como espectador	1942-1965
M.MOLINA/5	Recortes de prensa	1945-1955
M.MOLINA/6; M.MOLINA/7; M.MOLINA/8	Documentación personal y civil.	1937-1961
M.MOLINA/9	Bocetos de carteles	Sin fecha
M.MOLINA/10	Planchas metálicas	Sin fecha
M.MOLINA/11	Agendas y libretas	1942-1993
M.MOLINA/12	Ilustraciones varias	Sin fecha
M.MOLINA/13-M.MOLINA/15	Partituras	1952-1957 y sin fecha
M.MOLINA16-M.MOLINA/101	Biblioteca personal	1901-1982

²⁹³ Se recomienda consultar el Anexo V. Descripción del archivo, a fin de obtener un mayor detalle de las fuentes aquí citadas.

ARTÍCULOS DE PRENSA CITADOS EN ESTE TRABAJO:

“Agasajo al actor argentino Fernando Ochoa”. En: *ABC*. 13 de Marzo de 1945, p. 21.

BURGOS, Antonio. “Qué pesados con Miguel de Molina”. En: *ABC*. 25 de Marzo de 2009, p. 11.

“Deberá Abandonar el País el Actor Miguel de Molina”. En: 6ª. *La Razón*, 12.51[0], Sábado 31 de Julio 1943, sin página.

El Heraldo de Madrid. 27 de Junio de 1933 n° 14.791, p. 5.

El Heraldo de Madrid. 28 de Abril de 1934 n° 15.050, p. 1.

El Heraldo de Madrid. 30 de Abril de 1934 n° 15.051, p.4.

El Sol. 15 de Mayo de 1936 n° 5.813, p.4.

FERNÁNDEZ DIAZ, Jorge. “La niña de la guerra que sobrevivió para contarlo”. En: *La Nación*. Buenos Aires: Sábado 29 de agosto de 2009. <http://www.lanacion.com.ar/1168198-la-nina-de-la-guerra-que-sobrevivio-para-contarlo>

“Fue Antonia Mercé “La Argentina” quien aseguró a Miguel de Molina que iba a ocupar un puesto de privilegio en el Arte Hispánico”. En: *Arte Español*. Buenos Aires (1955), sin página. Signatura: M.MOLINA/5/7.

“Gran espectáculo con Miguel de Molina en el Teatro Pacífico”. En: *Radiomanía*. Chile, n°152, (1955), sin página. Signatura: M.MOLINA/5/5.

HERCE, Félix. “Espectáculo. El gran espectáculo de Miguel de Molina”. En: *Noctámbulas*. México (1946), sin página. Signatura: M.MOLINA/5/2.

“La tele-escenografía”. En: *Teleastros*. Buenos Aires (1951), sin página. Signatura: M.MOLINA5/4.

“Lola Membrives / El Ministro de Educación Nacional impuso a la gran actriz las insignias de la orden de Alfonso X.” En: *ABC*. 20 de Febrero de 1945, p. 13.

Llorando llegó Miguel de Molina”. En: *Sintonía*. (ca. 1946), sin página. Signatura: M.MOLINA/5/10.

“Miguel de Molina sigue triunfando apoteósicamente en Madrid”. En: *ABC*. 21 de Julio de 1957, nº 16.026, sin página.

“Mil Pesos...Se pagó por la blusa autografiada de Miguel de Molina”. Recorte de prensa publicado en: *FUNDACIÓN MIGUEL DE MOLINA: Miguel de Molina. Catálogo de la exposición Arte y Provocación*. Madrid: Comunidad de Madrid (2009), p.61.

“Murió Annemarie Heinrich, la fotógrafa mayor de la Argentina”. En: *Clarín*. 23 de Septiembre de 2005. <http://edant.clarin.com/diario/2005/09/23/sociedad/s-05015.htm>

NEGRETE, Jorge; MORENO, Mario; FIGUEROA, Gabriel. “Ya está bien de burlas...!” En: *Prensa Gráfica*. Jueves 7 de marzo de 1946, sin página.

SALAS, Roger. “Llega la luz al legado secreto de Miguel de Molina”. En: *El País*. 2 de diciembre de 1996, p. 28.

TRAVNIK, Juan. “Una mujer que sabía dominar la luz”. En: *Página 12*. (23 de Septiembre de 2005). <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-514-2005-09-23.html>

En la presente investigación han colaborado con sus testimonios:

LOXA, Juan de. *Correspondencia*. 5 de Mayo de 2014

MANSO, Carlos. *Correspondencia*. 9 de Marzo 2014.

REY, Manuel. *Entrevista personal*. 30 de Diciembre de 2013.

ANEXO: ÍNDICE.

Anexo I: Índice de términos.

Anexo II: Artículos de prensa.

- Relación de los artículos en que Miguel de Molina aparece referenciado.
- Prensa argentina:
 - ✓ 1994-Actualidad:
 - Diario El Clarín.*
 - Diario La Nación.*
 - Diario La Prensa.*
- Prensa española:
 - ✓ 1931-1942:
 - ABC.*
 - El Heraldo de Madrid.*
 - El Sol.*
 - La época.*
 - La libertad.*
 - La voz.*
 - Luz.*
 - Solidaridad Obrera.*
 - ✓ 1943-1945:
 - ABC.*
 - ✓ 1947-1960:
 - ABC.*
 - ✓ 1961-1993:
 - ABC.*

✓ 1994-Actualidad:

ABC.

Diario Granada.

El Mundo.

El País.

La Razón.

Anexo III: Repertorio.

- Repertorio interpretado por Miguel de Molina durante su periodo de actividad.

Anexo IV: Descripción del APMM.

- ISAD(G)
- M.MOLINA. Relación de contenido y firmas.